عالم المعرفة
18
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

الكوميديا والتراجيديا

تأليف: مولوين ميرشنت
كليفورد ليتش
ترجمة: د. علي أحمد محمود
مراجعة: د. شوقي السكري
د. علي الراعي

عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت
صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

18

الكوميديا والتراجيديا

تأليف: مولوين ميرشنت
كليفورد ليتش
ترجمة: د. علي أحمد محمود
مراجعة: د. شوقي السكري
د. علي الراعي

يونيو 1979

تحميل كتب http://abbassa.wordpress.com

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

تقديم	7
الفصل الأول: **رتبة الكوميديا**	11
الفصل الثاني: **النظريات السيكولوجية في تفسير الكوميديا**	17
الفصل الثالث: **عالم الإغريق الأقدمين**	25
الفصل الرابع: **الترويح الكوميدي**	33
الفصل الخامس: **الهجاء الكوميدي و «التراجيكوميديا»**	51
الفصل السادس: **طقوس الكوميديا**	69
الفصل السابع: **علاقات خاصة بالكوميديا**	81
الفصل الثامن: **تقاليد ارسطو فانيز وشكسبير**	87
الفصل التاسع: **ميتافيزيقيا الكوميديا**	99
الفصل العاشر: **بعض التعريفات والملاحظات**	105

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

الفصل الحادي عشر:
التراجيديا بين النظرية والتطبيق 117

الفصل الثاني عشر:
البطل التراجيدي 141

الفصل الثالث عشر:
تطهير أم تضحية 157

الفصل الرابع عشر:
الشعور بالتوازن 169

الفصل الخامس عشر:
التحول المفاجئ في الأقدار، لحظة التنوير، المعاناة 175

الفصل السادس عشر:
الكورس والوحدات الثلاث 185

الفصل السابع عشر:
الشعور بالمبالغة في التراجيديا 193

المراجع: 199

الهوامش: 207

المؤلف في سطور: 219

تقديم

بسم الله الرحمن الرحيم

إن أهم ما يميز الدراستين اللتين نضع أمام القارئ الكريم ترجمة لهما، في هذا العدد من سلسلة «عالم المعرفة»، هو انهما يحاولان الوصول إلى تعريف لمصطلحي الكوميديا والتراجيديا، عن طريق المناقشات والمقارنات المسهبة والمتعمقة والشمولية، التي تعتمد على أحكام نقدية في مجالي الكوميديا والتراجيديا، قائمة على الاقتباسات الموضحة والمتأنية، التي تتواتر المرة تلو الأخرى خلال فصول الدراستين.

والمؤلفان هنا يركزان في دراستيهما على تسليط الأضواء على لقطات معينة، أو لحظات خاصة، تمثل معالم هامة في أعمال درامية، أحيانا روائية، فيقومان بتحليلها والتعليق عليها والربط بينها كنماذج للنمطين الأدبيين، أو الدراميين، وهما في هذا يقتبسان من الأدب العالمي على نحو شمولي تطبيقي.

هذا الاتجاه يختلف، بطبيعة الحال، عما ألفناه في كثير من الأعمال النقدية عن الكوميديا والتراجيديا، أو عن الدراما أو الأدب عموما، حيث يركز الناقد على كاتب بعينه، أو على حقبة بذاتها فلا يتعداها إلى ما قبلها أو ما بعدها من عهود. كذلك يغلب على الأعمال النقدية المألوفة سمة النقد التحليلي الدقيق والمفصل، وهو ما لا تهدف اليه

هاتان الدراستان.

وقد نبع التفكير في القيام بترجمة «للكوميديا» و «التراجيديا» معا، من الإحساس بحاجة المكتبة العربية الى اللقاء المزيد من الضوء على هذين المصطلحين وماهية كل منهما، والتعريف بهما تعريفا لا يدع مجالا للخلط أو الشك أو التعميم، ومن الشعور كذلك بأن القارئ العربي يحتاج إلى مزيد من الوسائل التي تمكنه من التمييز-خاصة بالنسبة للكوميديا-بين الطيب والرديء، إذ بات بعض رواد المسرح ومشاهدي التليفزيون يعتقدون أن كل ما يضحك إنما هو «كوميديا»، حتى ولو كان مجرد لعب بالألفاظ والقفشات-ولا أقول الحركات البهلوانية-مما قد يصل في بعض الأحيان إلى حد الإسفاف. ومن الطريف إن قطاعا من القراء ورواد المسرح كانوا، إلى عهد قريب، في لبس من أمر لفظة «دراما» (أي: مسرحية) فكانت تعني عندهم «ما يدفع على البكاء من الأعمال التراجيدية الفاجعة»، وهو لبس كاد أن يذوى ألان بفضل الحملة النقدية الواعية التي شهدها، ولم يزل يشهدها، وطننا العربي في الآونة الأخيرة، وهي حركة حتمية كان لا بد لها أن تساير ما يحققه هذا الوطن من حضارة وازدهار.

فليس من شك في أن هناك علاقة وثيقة الصلة بين ما حققته الأمم من حضارات، وما تحقق لهذه الأمم من أعمال درامية أصيلة: كوميديا أو تراجيديا. وان القارئ ليجد مصداقا لذلك في الأعمال الكبيرة التي يتواتر ذكرها والاقتباس منها في هذا الكتاب، كتبت في عصر النهضة بإنجلترا (عصر شكسبير)-وهو عصر واكب تقدم العلوم والفنون فيه ازدهارا ملحوظا في الأدب وخاصة في الدراما، حتى ليصفه بعض النقاد بأنه عصر «درامي». وما لنا نذهب بعيدا، وأمام ناظرينا الروائع الدرامية التي كتبها برنارد شو وابسن وسترندبيرج وتشيخوف وغيرهم من عمالقة المسرح الحديث-وكلها أعمال تفتقت عنها عبقرية كتاب أسهموا في تهيئة العقول والنفوس لمقتضيات ومتطلبات العصر الحديث.

إن اختيار مصطلحي «الكوميديا والتراجيديا» والجمع بينهما في مجلد واحد من «عالم المعرفة» أمر له مبرراته وأهميته في الوقت ذاته. ذلك أن دراسة أي من النمطين الأدبيين او الدراميين (الكوميديا أو التراجيديا) يستلزم بالضرورة الإشارة إلى الآخر، والمقارنة والمقابلة المستمرتين بينهما.

فضلا عن أن هذا الكتاب، وخاصة في «التراجيديا»، يدلل بالإيضاحات التطبيقية وبالبراهين المختلفة على أن العمل الدرامي يبلغ أسمى غاياته عندما «تلتحم» الكوميديا بالتراجيديا، في روائع المسرح العالمي، حتى ليكاد المرء لا يتبين أين هي الكوميديا وأين تكون التراجيديا. عندئذ يتم «التلاحم» بين النمطين في العمل الواحد فيصل بذلك إلى سبر أغوار النفس البشرية، بما جبلت عليه هذه النفس من تناقضات ومفارقات، هي تناقضات الحياة ومفارقاتها.

وعندئذ يستعصي العمل الدرامي (أو الأدبي) على أي من النظريات النقدية الموضوعة، والمصطلح عليها، ويقيم بذاته صرحا هائلا متفردا في خصائصه ومراميه ومقوماته الفنية، فيحار فيه واضعوا النظريات جميعا.

ولعل هذه الترجمة أن تكون وسيلة صالحة تدفع القارئ على الاستزادة من القراءة والبحث والتحصيل، بفضل ما تزخر به من إشارات إلى أعمال أدبية ودرامية ونقدية و فلسفية.

ولا يسعني إلا أن اقدم خالص شكري وعرفاني بالجميل لأستاذي الدكتور شوقي السكري على ما قام به من جهد في مراجعته لكتاب «الكوميديا»، وأيضا لأستاذي الدكتور علي الراعي، على ما وجهه من عناية ورعاية في تدقيقه «للكوميديا» ومراجعته «للتراجيديا».

أسأل الله تعالى أن يجعل في هذه الترجمة علما نافعا، فهو المستعان وهو ولي التوفيق.

الكويت في يوليو 1978

علي احمد محمود

الكوميديا

1 رتبة الكوميديا

اعظم ما يفجع من كوميديا وأقسى ميتة تنزل ببيراموس وثيسبي

لم يكن «الحرفيون» في مسرحية حلم لليلة منتصف الصيف[1] أكثر خلطا في تصنيفاتهم من غالبية واضعي النظريات والنقاد الذين شغلوا أنفسهم بطبيعة الكوميديا، فان اقتران «الكوميديا الفاجعة» «بأقسى ميتة» لما لا ينفك يزرى بنقاوة الكوميديا والتراجيديا كصنفين دراميين. إقحام الضحك لحظة الكشف التراجيدي: الإدراك الصاخب للبواب الموكول بقلعة ماكبث [2] أنه إنما يحرس بوابة جهنم، «الخروج التراجيدي» لشيلوك كمقدمة لإشراق بلمونت وبهائيا [3]، السخرية البديئة التي تجرى على لسان البهلول في مسرحية الملك لير[4]، العي المضحك الذي تثيره شخصية في مسرحية لبنتر أوبيكيت: كل هذه المسائل من شأنها أن تطمس الوضوح الذي حاول به النقاد- منذ أرسطو[5] فصاعدا-أن يحققوا الفصل الواجب أو التضاد بين صنفي الدراما: التراجيديا والكوميديا. فليس التعارض المزعوم بين ما هو تراجيدي وما هو كوميدي مجرد موازنة بين نمطين أدبيين، فقد وضع النقاد والشعراء على مر العصور الفواصل المميزة التي تفترض وجود ما هو أكثر من فروق شكلية بينهما باعتبارهما نوعين من أنواع

الأدب. فالشاعر بيرون [6] يبين لنا تمايزا فيما يختص بالطقوس والشعائر الدرامية بينهما، باعتباره المميز الأساسي الذي يفصلهما كنوعين أدبيين فيقول:

كل التراجيديا تنتهي بميتة،
وكل الكوميديات تختتم بزيجة.

(دون جوان)

وبهذا يدخلنا الشاعر في مجال عميق من مجالات التجربة الإنسانية يسبق فيه نقاد اليوم الذين يتحرون عن صلة الطقوس والشعائر بالأدب. أما الناقد هوراس وولبول [7] فلا ينظر إلى ذات الشعائر والطقوس، بل ينظر إلى مستوى الإدراك ونوعه، الذي تنطوي عليه كل من التجربتين المتميزتين في الكوميديا والتراجيديا فيقول:

الدنيا كوميديا لمن يفكر، تراجيديا لمن يحس.

ربما يكون مثل هذا التمييز المريح أمرا مقبولا في الأحاديث التي تدور بين المثقفين، وقد نمسك-من باب التحضر-عن إبراز القوة الوجدانية في كل من مسرحيتي الليلة الثانية عشرة لشكسبير [8] أو طرطوف لموليير [9]، والقوة العقلانية في كل من ماكبث لشكسبير أو فيدر لراسين [10]، «فالذين يفكرون» لا شك قادرون على الإحساس «والذين يحسون»، قادرون على الفكر القوي. ومهما يكن من امر فقد افترض النقاد والأدباء ان العقل والشعور، الاستدلال المنطقي و البديهة، التحليل الرزين والتعاطف الحار، كل هذه وسائل متباينة ندخل عن طريقها الى عالمي الكوميديا والتراجيديا، وقد يقوم لدينا ظن بأن كلا من الكوميديا والتراجيديا، قد فضلت إحداهما على الأخرى طبقا لجدول معين من جداول التقدير.

أما بن جونسون فانه يضيف فرقا آخر بين هذين الصنفين، عندما يميز في مسرحيته كل وطبعه [11] بين ما يليق بالكوميديا وما يليق بالتراجيديا من موضوعات:

والشخوص التي تختارها الكوميديا،
إذا أرادت أن تعرض صورة للعصر،
إنما تستعرض حماقات الإنسان، لا جرائمه.
إلا إذا جعلنا الحمق جريمة بتمادينا في

أخطائنا الشائعة، مع علمنا بأنها سيئه.
أقصد تلك الأخطاء-التي تسلمون فعلا بأنها أخطاء
بضحككم عليها-والتي لا تستحق غير هذا:
فإذا فعلتم ذلك من أعماقكم فثمة أمل يبقى
في أنكم-أنتم الذين كرمتم الامساخ-ستحبون السوى من البشر.

(طبعة الفوليو عام 1616).

هذا التمييز بين ما سماه جونسون «بالحماقات» وما سماه «بالجرائم» يبدو مقبولا، غير أن شكوكا ملحة فيما يختص بشخصيتي «سير ابكيور مامون»، و «تربيوليشن هولسم» [12] تدفعنا إلى التساؤل عن اللحظة التي تتحول فيها حماقة ما الى شيء أكثر عمقا وقتامة. وفي موضع آخر من النقد الواقعي الذي يرد نثرا-في تمبر،أو اكتشافات [13]-يؤكد جونسون أن كلا النمطين له صبغة جدية في الأساس:

أجزاء الكوميديا هي نفسها أجزاء التراجيديا، كما أن الغاية واحدة إلى حد ما. فكلاهما يحقق المتعة والفائدة: ولم يميز الإغريق في الأهمية بين شخوص الكوميديا وشخوص التراجيديا.

كما لم تكن الغاية من الكوميديا دائما مجرد إثارة الضحك، تصيدا لمتعة الجماهير أو استعباطا لهم. ذلك أن تعمد الإثارة-كما يرى أرسطو بحق-يعتبر عيبا في الكوميديا، أو نوعا من الهبوط ببعض جوانب الطبيعة البشرية الى مستوى دنيء، على غير مرض فيها.

على أن توكيد بن جونسون للناحية التعليمية في كل من الكوميديا والتراجيديا لم يفلح في طمس المعالم المميزة للنمطين الدراميين والتي تبينها هو بنفسه حين قال ببصيرة خلاقة أن الكوميديا تهتم بالانحرافات التي تصدر عن حماقة، وتشغل نفسها بالأعمال التي تخرج عن السلوك الاجتماعي، بينما تعالج التراجيديا «الجريمة» أو التمرد على ما هو أعمق من هذا من أخلاقيات. وهكذا يبدو أننا وضعنا نوعا من التمييز الكيفي. ومطلوب منا أن نسلم بأن جدية الكوميديا، حتى عندما تتحاشى الضحك التافه، تعتبر-في اهتماماتها الأخلاقية النهائية-اقل درجة في هذا السبيل من التراجيديا. ويبدو ان جونسون بقوله هذا إنما كان يبدأ في لغة النقد خطا تحمل فيه المجازات أحكاما قيمية، فدائما ما تقترن التراجيديا في

الذهن بعبارات مثل «العمق»، «الوزن»، «كثافة الانشغال»، «الجدية»، بينما تقترن الكوميديا بعبارات مثل: «المرح»، «الخفة»، «الظرف»، «والخبث الذي ليس منه ضرر كبير»-ومثل هذه الفروق بين التراجيديا والكوميديا تكفي فيما يبدو لتبيان ما وراءها من مواقف، حتى إذا لم يبذل جهد في الكشف عن مضامين مثل تلك العبارات. كما أن خلفاء جونسون، من الذين أرادوا تصحيح الميزان النقدي، مؤكدين على الوظيفة الاجتماعية الصحية للكوميديا، لم يحظوا دائما بالتسليم لهم بما أرادوا: «فالضحك الصادر عن تفكير» الذي ورد في كتاب ميريديث [14] عن الكوميديا ليس أقل إثارة البلبلة مما ذهب إليه هازلت [15] في تمييزه بين الكوميديا والتراجيديا في أعمال شكسبير حين قال:

شكسبير اعظم ما يكون حين يكتب اعظم الكتابات (يقصد التراجيديا)، ولم يكن الاستخفاف قط مكمن قوته.

ويتبين عن هذا أن المقابلة بين «العظمة» و «الاستخفاف» تحمل في طياتها تمييزا مباشرا بين رتبة التراجيديا ورتبة الكوميديا باعتبار أن التراجيديا ارفع رتبة من الكوميديا. ولعل جمهور النظارة يشعر بالفعل، عندما يشاهد عرضا تراجيديا، يقتضيه المشاركة الوجدانية، ان التراجيديا تدور حول مسائل اكثر جدية من تلك التي يتابعها «مسترخيا» في العمل الكوميدي. وربما وجدنا مثل هذا الافتراض في نبرة أحد المتزمتين في مسائل الدين [16]-سنة ألف وستمائة للميلاد-وهو يعرض لبعض الطقوس الدينية الرومانية [17]، قائلا:

أن جموعهم الراقصة المضحكة تقفز وتتواثب حول المذبح كالقردة.

بينما نجد سيدنى [18]، في تقييمه الرزين للكوميديا، في كتابه الذي سماه الدفاع عن الشعر، لا يدعي أن الكوميديا هي أكثر من «محاكاة لما نرتكبه في حياتنا من الأخطاء العادية»، أي تلك الحماقات التي اعتبرها جونسون أقل بكثير جدا من الجرائم، تلك التي تستحق في نظره الاستنكار.

إن ما نذهب أليه في هذه الدراسة هو أن هناك وجهات نظر نقدية سيتبين منها أن للكوميديا صفة ميتافيزيقية [19] تسمو بها عما ورد في العبارات السابقة، فهناك كوميديات بالذات في الآداب الغربية لها من المواقف ما يذهب إلى ما هو أبعد وأعمق من ذلك الدور التقويمي، أي

مجرد أثارة الاستنكار لما يرتكب من حماقات، وسنجد عند ارسطوفانيز [20] وشكسبير، موليير أوبريخت [21]، مشكلات تتحدى تقييمنا، إذا ما نحن حاولنا أن نقصر دور الكوميديا على مجرد التقويم الاجتماعي.

إنما ينبغي لنا أن نبدأ استقصاءنا لهذا النوع الأدبي بالتعريف القاموسي له، إذا كان لهذا العدد من سلسلة المصطلحات النقدية أن يمضي إلى مجاله الصحيح في النقد. وحتى هنا لا نجد المجال خاليا تماما من الغموض. إذ أن قاموس اكسفورد أل إنجليزي يشتق الاسم من لفظ comoedia كوميديا، نقلا عن الكلمة اليونانية Kuuwsia وهي تعني أما Kupos المرح الصاخب، اللهو، أو تعود إلى مصدرها المحتمل Kupn أي القرية، أو aoisos اي مفني أو مطرب... وهكذا يعود اصل Kupw505 أما إلى «شاعر المرح الصاخب» أو إلى «شاعر القرية»-وهي تسمية لا تخلو في حد ذاتها من مغزى. هذا الغموض الذي يكتنف اشتقاق الكلمة ذاتها يظل ماثلا في الاستشهادات التي يشتقها قاموس اكسفورد من الاستخدامات الأولى للمصطلح، موضحا التعريف الآتي: «الكوميديا مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع مسل خفيف، ونهاية سعيدة»، أما مسرحية تاريخ طروادة [22] (1430) فتقدم تعريفا أدق من هذا، وذلك بإنكار ملازمة «الطابع المسلي الخفيف» للكوميديا بصفة دائمة: تعرض الكوميديا في بدايتها مشهدا ممتازا، ثم سلوكا يعقد الأمور، وبعده تنتهي في بهجة وسرور.

بينما يشير تشوسر، قبل ذلك بنصف قرن، في مسرحيته ترويلوس وكريسيدا [23] إلى نهاية عمله الأدبي قائلا:

اذهب أيها الكتاب الصغير، واذهبي يا تراجيديتي الصغيرة، لعل الله أن يمد مؤلفك، قبل ان يوافيه الأجل، بالقدرة على كتابة مسرحية كوميدية.

كان شكسبير-أو على الأقل المحققون الأوائل لطبيعة عام 1623 من مسرحياته-يقف في نفس الموقف حائرا تجاه هذه الكوميديا المرة، هذا «التاريخ التراجيدي»، أو «الهجاء الكوميدي» الذي يتسم به حب كرويلوس وكريسيدا. وعلى كل، فالذي يهمنا من كلام تشوسر في هذه الدراسة هو تبيان الترتيب أو العلاقة بين الكوميديا والتراجيديا، وهو ما أشار إليه حين ذكر أنه بعون الله سيتمكن من إنشاء سرحيه كوميدية. ربما كان الإصرار الشديد على هذه النقطة نوعا من المخاطرة والاضطراب، ولكن من المؤكد

2 النظريات السيكولوجية في تفسير الكوميديا

الذين يجثون عن مصادر الكوميديا-أو عن مجرد ما هو كوميدي-يردونها إلى أصول سيكولوجية، الى الأساطير، إلى الطقوس والشعائر الدينية، أو إلى أصول اجتماعية تنظر إلى الأدب الكوميدي باعتباره عاملا له قيمته بطريقة ما في علاج النفوس. ولعله من الأنفع لنا أن نبدأ بحثنا عن أصول الكوميديا من حيث يبدأ التعريف القاموسي لها: أي من بدايات الكوميديا الكلاسيكية والمسرحيات الساتيرية أو التيسية [30]، إلا أن الاتجاه الذي ساد في الخمسين سنة الأخيرة حتم على الباحثين أن يبدأوا تفسيرهم للكوميديا بالرجوع بها إلى أصلها السيكولوجي. ولا بد هنا أن نستشهد بكلام سيجموند فرويد [31] عن أصول الضحك وبكلام هنري بيرجسون [32] «عن العالم المختل» قبل أن نمضي في طريق اكثر فائدة بالنسبة لبحثنا الحالي.

ولعل من المفيد أن نبدأ بالتحذير الذي وجهه الناقد ل. ش. نايتس[33] في مقاله الذي اسماه: «ملاحظات عن الكوميديا»وضمنه كتابه المعنون: أهمية التدقيق (لندن، 1964) حيث يتعرض لزيف

التفسير السيكولوجي للأشكال الأدبية واتجاهه الى التركيز على التجريد والتعميم بدلا من التركيز على مهمة النقد الرئيسية، ألا وهي تناول التفصيلات الدقيقة في صبر وأناة، فيقول الناقد: «إذا ما افترضنا وجود صلة ثابتة بين الكوميديا والضحك، فليس من المحتمل أن نصدر حكما له وزنه وفائدته في ميدان النقد. ان الظن يقوم لدى البعض بأنه ما علينا إلا أن نكتشف الصيغة التي تفسر الضحك، حتى ينجلي أمامنا «سر» جونسون ورابيليه [34]، وتشوسر وفيلدنج [35]، وجين اوستن [36]، وجويس [37]. غير أنه ما من واحد (من التفسيرات المقدمة لمشكلة الضحك) جدير بأن يجعلنا احسن استعدادا للفهم، استنادا الى القول بأنه يجعلنا اكثر استجابة لـ فن موليير (ص 227). وهكذا نجد في كل مرة يتعرض فيها الباحثون لتفسير الكوميديا يجري البحث عن الصيغة المناسبة التي تمكننا من حسن الاستجابة. لهذا كان لا بد لنا من فحص الاستنتاجات التي خرج بها الباحثون في هذا الموضوع حتى يتبين لنا بالفعل أنها من النوع الذي لا يؤدي الى طريق مفتوح.

ولا بأس في ان نبدأ حديثنا هنا بشيء عن علم النفس، شيء جديد له وزنه ولكن ملتزم بالدقة العملية. ان عالم النفس ماك سينيت [38] (وليس هناك من هو أجدر منه بالفصل في هذا الميدان) يدلنا على مبدأ من المبادئ المعمول بها في هذا المجال حين بقول: «أساس النكتة هو المساس بكرامة الإنسان» وهنا نجد مفارقة عجيبة بين كلام سينيت في هذا الشأن وكلام أبرز رجل من رجال الدين هو نيبور الذي يتعرض لدراسة شيء قريب من هذا الذي تعرض له سينيت (وكلام نيبور مأخوذ من المقدمة التي كتبها مارتن جاردنر لكتاب أليس الذي نشرته دار هارموندز ويرث للنشر، عام 1965، ص 15) حيث يقول:

ان الضحك، كما ذكر رينولد نيبور في واحدة من احسن عظاته الدينية، هو نوع من المنطقة الفاصلة بين مجال الأيمان ومجال اليأس. أننا نحافظ على سلامة عقولنا بالسخرية من سخافات الحياة، ويتخذ الضحك طابعا مرا، حين يتعرض للجانب اللاعقلاني في مشكلتي الشر والموت، وهو ينهي كلامه بقوله: «هكذا نجد الضحك ينبعث من قاعة التعبد، ليكون له صداه هناك في المعبد ذاته. اما في قدس الأقداس، فلا ضحك، بل هناك أيمان

اليقين والصلاة الخاشعة».

إن كلام سينيت عما سماه «ضياع الكرامة» وكلام نيبور عن «السخافات السطحية للحياة» وكلامه أيضا عن «اللاعقلانية في مشكلتي الشر والموت»،- كل هذه حقائق تتدرج تصاعدا في الأهمية حين تجابه عبقرية فذة في ميدان الكتابة الكوميدية، وعالما دينيا له تأثيره مثل نيبور. فكلاهما يشدد على أهمية الأثر الذي تتركه الكوميديا، وعلى أن الكوميديا في التحليل الأخير تقف عاجزة حين يكون هدفنا هو المحافظة على سلامة العقول. لقد استخدم كل من سينيت-وتشابلن، وهارولد لويد والأخوان ماركس، وهم جميعا الشخوص الكلاسيكية في الفيلم الصامت، والأفلام الناطقة في أيامها الأولى-هؤلاء جميعا استخدموا الضحك علاجا يقي من بعض سخافات الحياة والأشياء اللامعقولة فيها. ويبقى أمامنا ألان ان نتساءل عما إذا كانت التصنيفات السيكولوجية تفيدنا في توسيع مجال العلاقات القائمة بين الضحك وفن الكوميديا ومد هذا المجال إلى المنطقة التي تفصل بين مجال الأيمان ومجال اليأس، بين مجال السخافة ومجال الشر، وهذان المجالان يتحرك فيهما بالضرورة كل من الناقد الأدبي ورجل الدين المحترف.

جرت العادة على أن تبدأ دراسة الصلة بين الضحك والكوميديا بفرويد، الذي تعتبر دراسته «النكات وصلتها باللاوعي» [39] معلما في هذا الصدد. وهنا يلخص لنا أيريك بنتلي [40] (في كتابه الذي سماه حياة الدراما، والذي نشر في لندن عام 1965) النقطة الرئيسية في تحليل فرويد للضحك بقوله:

لقد تحدث جيلبرت ميري عن «التشابه الشديد بين أر سطو وفرويد» والواقع أن فرويد بلغ في تحليله لفكرة «التطهير» [41] أبعادا لم يكن يحلم ببلوغها اي معلق على أر سطو. ففي خلال التسعينات من القرن الماضي، كاد يسود الاتجاه إلى تسمية العلاج الجديد للاضطرابات النفسية «بالتطهير» بدلا من الاسم الذي أطلق عليه فيما بعد وهو التحليل النفساني. فان فرويد يعتبر إلى نكات التي يطلقها الناس في أساسها نوعا من «التطهير» أو المتنفس للمكبوت من العواطف، وليست النكات على هذا النحو مجرد تسلية أو إثارة (ص 237).

ويرى الناقد بنتلي أن هذا مجرد مدخل بسيط لنظرية فرويد في

الضحك، تتفرع منه تبويبات أخرى تتصل بالكوميديا والفارس في المسرح، فيقول:

يميز فرويد بين نوعين من النكات، نوع حسن النية لا يؤذي، ونوع له هدف واتجاه وغاية يبتغي الوصول إليها. ثم انه يفرق بين غايتين: الهدم والتعريض-التهشيم والتعرية[42]. فالنكات الهادمة تندرج تحت السخرية، ونشر الفضيحة، والهجاء الساخر[43]. والنكات الفاضحة تندرج تحت عبارات مثل الفحش، الفجور، والقول البذيء [44] (ص 245 من الكتاب سابق الذكر).

مثل هذه التصنيفات صحيحة فقط من الناحية المنطقية، ذلك أنها بمجرد أن تستخدم في نقد مسرحية بعينها، تصبح غير واضحة المعالم. وها هو ذا بنتلي يلفت النظر في ذكاء إلى أنها حتى كتصنيفات إنما تدفع على الدهشة، فهو يرى إن الشيء الوحيد الذي يسترعي الانتباه في هذا التصنيف هو كونه يضع البذيء من القول جنبا إلى جنب مع الهجاء الساخر، ولكن عندما يؤول الأمر إلى حقائق ومتطلبات خشبة المسرح ذاتها: «فان هناك أيضا قدرة مدمرة للنكتة، عن حيث أنها قادرة على أن تفشى وتفضح». وبالفعل يمكن القول بأنه إذا جاز استخدام التعبير «نكتة» في هذا السياق، فان تعريض شخصية مالفوليو[45] للسخرية يتم عن طريق النكتة المدمرة. كما أن فضح شيلوك[46] وتعريضه لطائلة القانون يقلب عالمه رأسا على عقب، ونحن في كلتا الحالتين مدفوعون إلى تجاوز الحدود التي تلتقي عندها الكوميديا مع الهزل.[47]

لقد وجه فرويد نفسه شيئا من اهتمامه إلى الأثر الكوميدي المسرحي لما يشاهده جمهور النظارة من مفارقة[48] وخاصة بين الجهد المبذول والنتيجة الفعلية، فيقول:

يبدو لنا الشخص مضحكا حين نقارنه بأنفسنا فنجد انه يبدي اهتماما مفرطا بوظائف جسمه الطبيعية، بينما لا يبذل لطاقاته الفكرية إلا الشيء الضئيل للغاية، وليس من جدال في أن ضحكنا في كلتا الحالتين يكون تعبيرا عن الشعور بالابتهاج لهذا التفوق الذي نحسه في أنفسنا تجاه هذا الشخص (النكات وعلاقتها باللاوعي، 1960، دار جيمس ستراتشي للنشر ص 195).

هذا ما يفسر ضحكنا من أفعال المهرج [49] المتسمة بالغرابة والتهريج،

وهي التي تبدو لنا «مسرفة وبعيدة عن الصواب». ولكننا مرة أخرى نجد أنفسنا في مواجهة قصور ملحوظ في النظرية السيكولوجية عندما ننتقل بها إلى عالم الفن والنقد. حقا أن هناك «إسرافا» في تعطش مالفوليو لصعود السلم الاجتماعي، وفي إصرار شيلوك على الثأر من أنطونيو وهناك عناصر من المفارقة المضحكة البشعة في الكشف عما بنفسيهما، كما أن ثمة نوعا من الكوميديا في تقبلنا على مضض منا لسخفهما وخاصة عندما نشاهد مالفوليو يتدله في حب عشيقته، أو عندما نجد شيلوك وهو يشحذ سكينه ممنيا نفسه باقتطاع رطل اللحم من جسد غريمه المسيحي انطونيو. ولكن الأمر يتجاوز الحد حين نجد أن الإسراف والتطرف كلمتان لا تكفيان لتفسير ردود أفعالنا المعقدة تجاه الكوميديا. إن المشاهد الذي يجد في عبارتي: «لا بد أن ينزل ثأري على عصابتكم برمتها» و «اسمحوا لي أن أنصرف من هنا، فلست على ما يرام»-مجرد امتداد للفكاهة الساخرة التي يتوسمها اغلب النظارة في شخصيتي مالفوليو وشيلوك-هذا المشاهد لا بد أن يكون خاليا من الإحساس.

وبظهور نظرية هنري بيرجسون تصبح سيكولوجية الضحك أساس البحث في المسرح الكوميدي، فهو يبحث في كتابه: الضحك: دراسة في معنى الكوميديا [50] (الذي ترجم عام 1911 ونشرته دار بريريتون وروثويل للنشر) طبيعة الموقف الكوميدي عندما يصبح موضوعا للدراما:

تصوروا في أذهانكم شخوصا معينة في موقف محدد، فلو أنكم عكستم الموقف فقلبتم الأدوار رأسا على عقب، لجعلتم من ذلك مشهدا كوميديا.. تآمر الشرير الذي يذهب ضحية شروره، حين يصبح المخادع مخدوعا-تلك هي المادة المعروفة لمسرحيات كثيرة... والفكرة الأساسية في كل حالة تتضمن عكسا للأدوار، وموقفا ينقلب على رأس مدبره.

هذا صحيح على مستوى الفارس [51]، وربما يتضمن في النهاية بعضا من النقد الاجتماعي العميق، وقد تحققت للوريل وهاردي، وكذلك للإخوان ماركس، درجة عالية من الإتقان في هذا النوع من الكوميديا. ولكن مرة أخرى علينا أن نمعن النظر في مدى صحة نظرية سيكولوجية عامة: ذلك أن هذا «التعاكس في الأدوار» [52] هو الذي يدفع بمسرحية تاجر البندقية إلى حافة المأساة كنتيجة مباشرة لحكاية عكس الأدوار هذه، خاصة في

الفصل الرابع من المسرحية. علاوة على ذلك، فان تعريف بيرجسون ينطبق تماما على فكرة التحول المفاجئ في الأقدار [53] وهو الطريق إلى حل عقدة المسرحية في معظم الأعمال التراجيدية. ولعل جزءا من تفكيرنا يجفل معلقا في استياء على ما تدبره سخرية القدر من تحول مفاجئ يؤدي إلى وقوع الطامة الكبرى-غير أن الابتسامة الساخرة تكون إلى حد ما بمنأى عن فكاهة الكوميديا. فهل ترانا نبتسم ولو مجرد ابتسام للمفارقات الفاجعة في مأساة أوديب [54]؟

هناك أخيرا منطقة اكثر جدوى وأكبر إلهاما، تتمثل في حجة سيكلوجية منطقية، ترجع بالكوميديا (أو التراجيديا) إلى أغوار اللاشعور التي تسود فيها الأنماط الأزلية. لقد قام مارتن جروتجان (في كتابه بعنوان ما وراء الضحك [55] نيويورك، 1957 بتصوير دقيق جدا لمواقف أساسية معينة من هذا النوع، كما تطغوا على المجال الشعوري في الكوميديا، فقال:

عندما اكتشف فرويد اللاشعور في الفترة التي وصل فيها إلى قمة إبداعه، وجد في الموقف الاوديبي المعنى الحقيقي للمأساة الإنسانية الكبرى برمتها: الهيام الشديد بالأم، خطر زواج المحارم، تمرد الابن على أبيه المستبد، الشعور بالإثم وتوقيع عقوبة الخصي جزاء على جريمة تمت بالفعل او بمجرد التفكير-وسواء ظهرت في مجال الشعور أو اللاشعور (ص 258).

فإذا صرفنا النظر عن المبالغة التي تتضمنها عبارة «المأساة الإنسانية الكبرى برمتها» فلعلنا نتقبل الحقيقة المتضمنة في هذه العبارة. ويستطرد جروتجان في بحثه إلى الموقف المضاد تماما، فيقول:

يمكن أن ننظر إلى سيكودينامية الكوميديا كنوع من الوضع الأوديبي مقلوبا، لا يثور الابن فيه على الأب بل يسقط عليه المواقف المألوفة لما تحن إليه الطفولة، فيلعب الابن دور الأب الظافر بالحرية الجنسية والمنجزات الواضحة، بينما يلعب الوالد دور المتفرج الخائب المحسور. إن الوضع الأوديبي المعكوس يتكرر في حياة كل رجل عندما ينمو الجيل الجديد فيتسلل في بطء ليحل محل الجيل القديم في العمل وفي الحياة. وما المهرج إلا شخصية كوميدية تمثل دور الأب المضحك العاجز عن الفعل. (ص 259).

هذا نمط طريف وملهم من أمثلة سيكودينامية الكوميديا، ولكن جروتجان يختتم بحثه بإضافة أخرى يلحقها بالدور الذي يؤديه المهرج، وفي هذا نجد

أهم آرائه النقدية:

إن المهرج يمثل أيضا ما تنطوي عليه الحياة من حزن. فإذا كان ذا قامة مأسوية وعظمة حقه، انتهى به الأمر إلى أن يمثل لنا الموت. وهذه هي النقطة التي تلتقي عندها التراجيديا مع الكوميديا، فتكونان رمز الحياة الإنسانية.

ويلفت النظر حقا كيف أن هذه الدراسة تعود المرة تلو الأخرى لتؤكد الالتقاء الحتمي بين الكوميديا والتراجيديا. وعندما ينتهي علماء النفس من قول كلمتهم، يظل الأمر متروكا للناقد الأدبي، يعمل فكره المرهف في نص بذاته مدللا على هذا التمازج بين النمطين الدراميين الذي يبلغ أقصى ما يمكن من أيلام. هكذا يرصد الناقد ج. ويسلن نايت [56] نقطة الالتقاء هذه في فصل رائع بعنوان «الملك لير والكوميديا الجروتسكية» [57] في كتابه عجلة الأقدار التي تلتهب بالنار، إذ يقول:

إن تلك المنطقة المعينة التي يلتقي عندها الفاجع الرهيب بالسخيف العابث هي بالضبط مرتع الجنون... إن اقتلاع عيني جلوسستر [58] أمر لا تدفع إليه ضرورة، وهو فج يدفع على الاشمئزاز: وهذا ما أراده شكسبير. فهو يعمل على إبراز فداحة عنصر آخر مرافق له-هو عنصر القسوة-الذي يتمثل في الرعب الذي يبدو في جنون الملك لير-ليس رعبا فحسب بل أن هناك أيضا فلك الشيء الذي هو نوع من الكوميديا الشيطانية كامن في أعماق هذا الرعب. إن منظر التعذيب الجسدي يثير ضحك غير المثقفين. وكانت إنجلترا أيام شكسبير تبتهج لمشاهدة التعذيب الجسدي والهذيان المضحك المصاحب للجنون الحقيقي.. كما أن رقصة المجانين في مسرحية دوقة مالفي لجون وبستر [59] هي من ذلك النوع من الفكاهة المرعبة الذي نجده في انتزاع ريجان للحية جلوسستر شعرة شعرة: فكلاهما كان يثير الضحك بالنسبة للعامة الذين كانوا يؤمون المسارح الإنجليزية إذ ذاك (الصفحتان) 168, 169.

3 عالم الإغريق و الأقدمين

قد يتبادر إلى الذهن أن الأصول الكلاسية للكوميديا اليونانية، سواء في ذلك المسرحيات أو النظريات الأدبية النقدية ذات الطابع المنطقي، والتي صنفت تصنيفا منطقيا يدعو إلى الإعجاب، هي الجديرة بأن تمدنا بالأفكار الفلسفية التي تميز بمزيد من الدقة بين النمطين الدراميين الكوميديا والتراجيديا. وسوف نظل بالطبع نواجه مشكلة الفروق بين صنفي الدراما المذكورين ونجابه بالتالي تلك اللحظات الهامة التي كتب عنها ويلسن نايت في الاستشهاد الأخير، والتي يلتقي عندها النمطان الدراميان أحدهما بالأخر. كما نواجه بمشكلة الكاتب نفسه، التي قال عنها كريستوفر فراي (60):

عندما أشرع في كتابة كوميديا، فان الفكرة تطرح نفسها أولا وقبل كل شيء كتراجيديا. فتضطلع الشخصيات بالموضوع مثقلة بكل انقساماتها وحيرتها... فإذا لم تكن الشخصيات مؤهلة للتراجيديا فلا سبيل إلى أن نصبح كوميديا، وأنني لاضطر إلى حد ما، إلى أن أعبر ارض التراجيديا قبل أن انزل إلى ارض الكوميديا.

هكذا نجد بين أيدينا إثباتا عمليا مستوحي من خبرة مؤلف خص نفسه بواقع الدراما وليس

بالتقسيمات النوعية التجريدية: ومن الخبرة يأتي إثبات آخر، ميتافيزيقي في مضمونه:

يتعين على الشخصيات ان تؤكد-بطريقة ما-وجودها، فتقبل على الحياة وتتمثل الموت، وتمضي في مرحها... وان سفر أيوب [61] لهو معين لا ينضب للكوميديا إذ يقول: «ولكن في الإنسان روحا مستمدة من ذلك الذي هيأ نفسه للموت-روحا تغمدتني...، فجعلت قلب الأرملة يشدو بالبهجة».

إذا كان فراي يجد في سفر أيوب خزانا من الكوميديا، بينما يجد ولسن نايت شيئا من الفكاهة الشيطانية كامنة في أعماق تراجيديا الملك لير، فانه يجدر بنا أن نبحث عن مستويات اعمق مما بين أيدينا، نستطيع أن نقوم بها تلك اللحظات التي تلتقي عندها التراجيديا بالكوميديا. إن بعض هذه المستويات تلمع إليها الدراما الإغريقية حيث يمتزج النمطان الدراميان في توافق تام، وبفعاليات مقصودة، مرسومة، وعميقة. وقد كان يوربيدس [62] أكثر المسرحيين الكبار في عصره جرأة على المواءمة بين النمطين، وتعتبر مسرحيته السستيس [63] من أغنى الأمثلة في هذا المجال ومن أكثرها تعقيدا. غير أن يوربيدس لم يكن رائدا في هذا، فإننا نجد نماذج راقية تلتقي فيها الكوميديا بالتراجيديا عند كل من اسخليوس [64] وسوفوكليز [65]. لذلك يحق لنا أن نتغلغل في أعماق الأسلوب الكوميدي أولا بدراسة علاقته الإبداعية بالتراجيديا في المسرح الإغريقي، ثم بدراسة ما يماثل هذا في مسرح شكسبير.

ولعله من الأيسر لنا أن نقوم بتحليل مثل هذه التداخلات بين الأسلوبين الدراميين، من منطلق دراستنا لأنماط ثلاثة من الكوميديا، هي الفارس، والفكاهة الدرامية، والهجاء الساخر. غير أن هذه الأنماط-مثلها مثل جميع التصنيفات النقدية-نادرا ما تكون في الواقع العملي منفصلة تمام الانفصال، بل غالبا ما تكون متمازجة ومتداخلة، فنادرا ما يكون الفارس منفصلا عن الهجاء الساخر، عندما يصاحب حدة التوتر الشديد في التراجيديا، كما أن الفكاهة [66] التي تظهر في مجال الترويح الكوميدي لا تجيء إلا وهي مصحوبة بأصداء عالية للمفارقات الدرامية التي ترمي إلى النقد.

يطلق اسم الفارس عادة على المسرحية الأخيرة من مجموعة مسرحيات رباعية، هي المسرحية الساتيرية أو التيسية (تعتبر مسرحية السيكلوبس

ليوربيدس نموذجا ملائما ومواتيا في هذا النوع)، حيث نجد في عنصر [67] الفارس السمة الغالبة في عملية التطهير النهائية التي تمتد عبر المسرحيات الأربع. غير أن عنصر الفارس لا يختفي إطلاقا في التراجيديات السابقة نفسها (وسوف نتبين فيما بعد أن مارلو في مسرحيته يهودي مالطة [68] يمثل امتدادا لهذا التقليد الموروث عن الإغريق. فعلى الرغم من أن المسرحية تحمل لفظة المأساة على الغلاف، ألا انه يغلب عليها طابع الفارس اللاذع الذي يبلغ حد الغلظة والضراوة-وتعتبر مسرحية هيلين [69] ليوربيدس من افضل الأمثلة على تداخل كوميديا الفارس في موقف تراجيدي، كما أن لهذه المسرحية ميزة أخرى إذ أنها صارت موضوعا للباروديا [70] على يد أر سطو فانيز بعد أعوام قليلة (قدمت هيلين في سنة 412 قبل الميلاد ثم مسرحية ارسطوفانيز ثيرمفوريا روسيا [71] التي آلفها حوالي سنة 411 أو 410 قبل الميلاد). ولعل أفضل سبيل إلى رؤية حدة الطابع الذي يغلب على مسرحية هيلين إنما يتحقق بمقارنتها بمشهد مماثل من مسرحية ساتيرية هي السيكلوبس ليوربيدس. ففي معظم المسرحيات الساتيرية تكون الكوميديا-وفاقا لما تقضي به حاجات مسرحية هزلية منوط بها أن تنهي العمل كله-كوميديا الموقف [72] أكثر منها كوميديا اللفظ البراق [73]. غير انه يكون هناك أيضا نوع فج ومألوف من اللعب بالألفاظ، يقوم مقام الظرف الذكي [74] دون أن يرتفع قط إلى مستوى العبث الثري اللامنطقي الذي يبرع فيه أر سطو فانيز-وذلك إذا تركنا جانبا عبقريته اللفظية الرائعة. هذا اللعب الهزلي بالألفاظ يتضح في الاستشهاد التالي من مسرحية السيكلويس، حيث فقد بوليفيموس بصره على يد أوديسيوس الذي أطلق على نفسه اسم «لا أحد» فتستجوبه جوقة من الساتيريين:

(الكورس)، علام تصيح يا سيكلوبس؟.

سيكلوبس: لقد مت

الكورس: تقصد انك مميت.

سيكلوبس: ميت بالنسبة للدنيا.

الكورس: ميت من الشرب، وواقع في النار.

سيكلوبس: «لا أحد» قد ابرحني ضربا.

الكورس: إذن فلم يمسسك أحد.

سيكلوبس: «لا أحد» أعماني
الكورس: إذن فأنت ترى.
سيكلوبس: لو كنتم في مكاني.
الكورس: ماذا؟ لا أحد يصيبنا بالعمى؟
سيكلوبس: لا تهزأوا بي، أين «لا أحد» ؟
الكورس: ليس له مكان يا سيكلوبس.

إن السياق الإيقاعي لهذه الفقرة يظل هكذا ماثلا حتى في ترجمتها إلى لغة أخري: فإذا قدمت على خشبة المسرح كمجرد فقرة هازلة اتسمت بضحالة واضحة، ولكن في إطار فاجعة العمى المؤلمة يسمو هذا الظرف اللفظي بالمهزلة إلى قوة أرقى واعظم، فلا يسعنا إلا أن نعقد المقارنة بينها وبين الفارس التراجيدي الذي يتضمنه ظرف الملك لير بعد أن وافاه الجنون والذي يتضح في تعليقه على ما أصاب جلوسستر من عمى:

أني أذكر عينيك جيدا. أتحملق في؟ لا، افعل ما بدا لك، يا كيوبيد [75] الضرير، فلن أقع في الحب... ليس في رأسك عينان، ولا في كيسك مال؟ لقد ثقلت عيناك، بينما خف كيسك، ومع ذلك فأنت ترى كيف تدور الدنيا.

إن النقلة شاسعة بين مسرحيتي السيكلوبس والملك لير، غير أن طابع التلاعب الفارسي العابث الذي يصاحب فاجعة العمى القاسية يؤلف بين الكوميديا الساتيرية والتراجيديا الرفيعة.

أما جوانب الفارس غير اللفظي فيمكن إيضاحها بمشهد قصير من مسرحية هيلين، حيث نجد التأثير المتزايد لتناقض تراكم فوق تناقض، وهي صفة مميزة للفارس. ففي أعقاب حرب طرواده، يصل مينيلوس إلى مصر ومعه هيلين-بل شبحها أو طيفها فقط، ذلك الذي اندلعت الحرب، وبالسخرية القدر، بسببه-إذ أن هيلين نفسها كانت طوال فترة الصراع تعيش في حماية بروتيوس ملك مصر. ويترك مينيلوس [76] هيلين-نقصد شبحها-في كهف بحري، مدلفا إلى داخل البلاد وهناك يجد هيلين الحقيقية أمامه. وهنا يتحفنا يوربيدس بما يمكن تسميته بمحاكاة ساخرة لمشاهد التعرف على الغائبين والتي هي عادة ميزة رائعة من ميزات الدراما اليونانية. فانه يبدو واضحا في هذا المشهد أن المؤلف يتلذذ باستغلال الفرص المتاحة لقيام الكوميديا في ارتباك مينيلوس الذي يظهر على خشبة المسرح بثياب

رثة علاها عشب البحر فيكون في الوسيلة المرئية مزيد من الفكاهة. وهكذا يؤدي عنصر الفارس في الميرحية إلى الكوميديا الصامتة.

مينيلوس: سيدتي، أنت تشبهين هيلين إلى درجة لا تصدق. هيلين: وأنت تشبه مينيلوس فماذا أقول.

لسنا بحاجة ملحة هنا إلى التعليق على هذه المفارقة التي تنسحب على ماضي الأحداث، أي على الكوميديا التراجيدية كلها التي تمثلت في فكرة أن حرب طروادة قد اندلعت بسبب شبح، إذ أن هذا اللقاء الهزلي بين مينيلوس وهيلين يضع خاتمة لمعاناة استمرت سنين طوالا. ولكن بعد عامين من تمثيل هذه المسرحية على المسرح، ضمن أر سطو فانيز مسرحيته ثيرمفوريا زوسيا صورة من المشهد المذكور، ناقلا فيها أجزاء من مسرحية يوربيدس نقلا حرفيا. وهذا في حد ذاته دليل على رد الفعل المركب الصادر عن جمهور النظارة آنذاك تجاه المسرحية الأصلية.

أما النوع الثاني من التقاء الكوميديا بالتراجيديا في المسرح الأفريقي القديم، فقد اعتدنا عليه تماما في أعمال شكسبير. وقد اصطلح على تسمية المشاهد الكوميدية التي تقدم قبيل أو عقب لحظات مأساة بالغة التوتر-على ما في هذه التسمية من مفارقة نقدية لا شعورية-«بالترويح الكوميدي:< مثلما نجد في مشهد الريفي ومعه الأفاعي السامة بينما تستعد كليوباترا للموت، أو حارس بوابة ماكبث في نزقه الهازل وهو يرابط عند مداخل الجحيم، أو «غرابة أطوار» هاملت بعد مقتل بولونيوس. أنها مناسبة للتخلص من التوتر الجسدي عن طريق الضحك (مثلما نجد في اللهثة المروعة مع دوي الطرق على بوابة دانسينين في مسرحية ماكبث، كما أنها تهيؤنا لتزايد مقابل في التوتر التراجيدي إيذانا بالضربة التالية. هذا «الترويح الكوميدي» نجد منه نماذج هامة في المسرح الإغريقي. ففي أوائل انتيجوني [77] لسوفوكليز تتجلى مشكلة تراجيدية ما في صراع محتدم بين مذهبين من الأخلاقيات: وفاء انتيجونى لأخيها وإصرارها على تقديم مراسم الاحترام لجثمانه قبل الدفن، وقرار كريون الصارم بأن يلقى بالجثمان في الأرض من غير دفن. وتمهد كلمات الحارس الهازلة التالية لدخول انتيجوني:

الحارس: يا صاحب الجلالة، ليس هناك شيء اسمه مراهنة مضمونة، فأنت تراهن، وما هي إلا استدارة منك حتى تفقد رهانك.

لقد كنت رحلت من هنا قبل قليل وأقسمت ألا أعود من اجل نوبة أخرى من مزاجك الملكي، ومع ذلك فها أنا ذا أعود-ليس من شيء أحبه قدر حبي لفوز لم يكن متوقعا. هذا رأيي، ولذا فقد عدت، ولم أبالي: أقسمت أم لم أقسم. وها قد جئت بالبنية. ضبطناها متلبسة بدفنه. ولم اعتمد في هذا على المقامرة، وإنما واتاني الحظ بالقبض عليها، وها قد جئت بها. ألان ادعها لك يا سيدي، لتعرف الحقيقة منها. أما أنا فسعيد لانتهائي من اللعبة كلها، فإنني ما وجدت فيها متعة فقط.

كريون: أتدرك من تكون هذه؟ أين وجدتها؟

الحارس: قد أخبرتك توا، كانت تقوم بدفنه.

ليس هذا ترويحا كوميديا بحال من الأحوال. إن اللهجة السوقية-التي تصدر عن هذا الحارس-تبلغ غايتها وتتوافق مع مضمونها الهازل بفضل البراعة التي يستهان بها بمهمة انتيجوني الأليمة فتتضاءل هذه حتى تصبح مجرد مصطلحات تستخدم في المقامرة، مثل «مراهنة مضمونة» «رهانك»، «الفوز الذي لم يكن متوقعا»، «والمقامرة». بذلك تتضاءل قيمة التراجيديا إلى الدرجة التي تعبر عنها كلمات الحارس المتأملة إذ يقول: «نهاية اللعبة كلها». ويلتقط كريون هذه النبرة، بما في ذلك من مفارقة درامية، إذ يتساءل: «أتدرك من تكون هذه»؟ إذ أن التحقق من هوية انتيجوني يحدد بداية-وليس نهاية-صراع التراجيديا.

هذا الأسلوب الذي عولجت به الفقرة السابقة من سوفو كليز، يحملنا على مقارنته بفاصل تمثيلي من مسرحية تابعات باخوس ليوربيدس [78].

ففي الفقرة من سطر 912 إلى سطر 976، نجد أن ديونيسوس يلبس منثيوس لباس امرأة ليتمكن من التجسس على الطقوس التي تؤديها نساء طيبة في مهرجانات باخوس. ومن الواضح أن هذا المشهد كتب بعناية واهتمام بالغين بالتفاصيل (في بعض الأحيان نلاحظ اهتماما حتى بالقافية وهو أمر غاية في الندرة في الدراما الإغريقية)، كما أن لحظة الكوميديا-كما هو الحال في انتيجوني-تسبق لحظة توتر تراجيدي بالغ. فالمحاكاة الهازلة (البرلسك) هنا بمثابة مقدمة يعقبها على الفور وصف لمقتل بنثيوس الذي يجرى حسب الطقوس المرسومة. أما الفكاهة في المشهد كله فتجري على عدة مستويات، فعلى المستوى المنظور، تقترب الفكاهة من الفارس عندما يرتدي بنثيوس

لباس امرأة ليتمكن من التجسس، كما أنها توحي بدافع جنسي بما تتضمنه من خواطر بذيئة عندما يتطلع بنثيوس في شغف إلى مشاهدة نساء طيبة اللائى يشاركن في طقوس مهرجانات باخوس، وهناك أخيرا المفارقة الخالصة [79] (في السطرين 961- 962) عندما يكون بنثيوس قد تهيأ تماما في تنكره في شخصية امرأة فيفاخر قائلا:

خذني على الفور إلى ارض طيبة، [80]
فأنا بينهم الرجل الوحيد الكفؤ لهذا.

أما النوع الثالث من هذه الأساليب الكوميدية، وهو المفارقة الدرامية [81]، فيعتبر الصقها بالمسرح الإغريقي، وقد احسن النقاد صنعا بابتداع هذه التسمية له لتمييزه عن أسلوب المفارقة غير المقصودة [82] كما يتبين من المثال الأخير من مسرحية تابعات باخوس. في مسرحية أجاممنون [83] يصور أسخليوس (في السطور من 606 إلى 610) لحظة رائعة تدعو فيها كليتمنسترا الكورس لمساندتها قبل وصول أجاممنون، قائلة:

كليتمنسترا: دعوه يأتي ليجد زوجته بالبيت،
وفية أبدا، ككلب داره.
مخلصة له، رعب في قلب أعدائه،
لم يتغير فيها شيء،
ولم يجعلها طول الغياب تخرج على عهده.

إن المفارقة الساخرة هنا لا تتجلى فقط في الزيف الواضح-(للمشاهدين وليس للكورس)، ولكن أيضا في جاز «الكلب الوفي» الذي يحملنا على عقد المقارنة بين هذا المشهد وبين الوصف المثير لآرجوس (وهو كلب اودسيوس في الاودسة 17) وهو يموت فرحا لعودة سيده. كما أن المفارقة الساخرة هنا-وفي هذا صلة أوثق بالموضوع-تعيد إلى الاذهان كلمات اجاممنون نفسه وهو يصف مقتله لاودسيوس في العالم السفلي (في الاودسة 11)، ويلفت النظر أن الكلمة المستعملة هنا في وصف كليتمنسترا هي «كلبة» واسخليوس هنا، باستخدامه مجاز «كلب (أو كلبة) الدار»، إنما يستثير استجابة تهكمية عميقة [84]، كما أن ضحك المشاهدين المتأمل من نفاق كليتمنسترا المكشوف في حديثها إلى الكورس، يعتمد في تأثيره على تقليد أدبي رفيع للغاية، وعلى جمهور مسرحي عالي الثقافة.

ومع ذلك فلم يستخدم المفارقة الدرامية أحد مثلما فعل سوفوكليز الذي جعل منها فنا خاصا به، ولا شيء آخر في أعماله يضارع مسرحيته اوديب ملكا [85] في استخدام هذا الأسلوب حيث يتكامل (في الأسطر من 264 إلى 268) ويصل إلى ذروة فعالياته ««الكوميدية:<

كريون: لذلك سأحارب من أجله-كما يجدر بي أن أفعل
في سبيل أبي-نعم، بأي ثمن
سأعثر عليه وأقضي على قاتل
لايوس، بن لابداكوس، بن بوليدوروس
بن كادموس بن من اجينور

إن الحرج الذي يستولي على جمهور النظارة عند سماعهم لرجل يصب على نفسه اللعنة على هذا النحو المرسوم-بما ينطوي عليه ذلك من المفارقة البالغة في قوله «كما يجدر بي أن أفعل في سبيل أبي»-لأمر يدفع على الضحك، تماما كما تفعل مقاطعة ريتشارد لمارجريت، وهي تصب عليه اللعنات، في مسرحية ريتشارد الثالث حيث يكمن بحق جوهر مثل هذا النوع من الكوميديا الشاذة [86]. وما من سبيل إلى القول بأن الموقف في أوديب ملكا إنما هو تراجيديا لا يخالطها الترويح الكوميدي، بل الحقيقة التراجيدية هنا-شأنها شأن جميع الأمثلة الأخرى التي سقناها من المسرح اليوناني-تتعاظم بسبب تعرفنا الذي لا معدى عنه على الجانب الكوميدي الكامن فيها. وبالمثل فان الكوميديا الجروتسكية التي تضمنتها مسرحية ريتشارد الثالث [87] تنطوي على قدر من الفظاعة يتلاءم تماما مع الدوافع التراجيدية التي نتعرف عليها في شخص ريتشارد وما يكتنفه من ظروف مراوغة.

4 الترويح الكوميدي

لعلنا الآن في وضع يمكننا من أن نتأمل بصورة أشمل ما تتضمنه عبارة الترويح الكوميدي-التي يتكرر ذكرها بصفة مستمرة-بما فيها من معان ومدلولات. وقد رأينا في المسرح الإغريقي درجات متفاوتة من العمق مائلة في الدراما التراجيدية نتيجة لتدخل جوانب كثيرة متباينة من صنوف الكوميديا. لذلك قد يكون مفيدا أن نتأمل-إذا ما سلمنا بشرعية «الترويح الكوميدي» كاصطلاح نقدي (بصرف النظر عن درجة الرقة التي قد تفسر بها كلمة «ترويح»)-ما إذا كان من المستطاع اعتماد مدلول مشابه هو اصطلاح «الترويح التراجيدي» (أنا ني الحق لم أره مستخدما قط، ولكن ماذا يمنع من استخدامها)، وإذا كان التحويل المؤقت للتيار التراجيدي بفعل الكوميديا يمهد لمزيد من التراجيديا، فهل يحقق التحويل المؤقت للتيار الكوميدي نفس الغاية في التراجيديا؟ لعل مزيدا من دراستنا لمسرحية تاجر البندقية يفيدنا في هذا الشأن.

يمكن عرض موضوع هذه الكوميديا بطريقة ميسورة على الصورة التالية: يقترض شاب مبلغا كبيرا من المال من صديق له حتى يتمكن من التقدم

لخطبة امرأة تتوافر فيها الشروط الثلاثة الآتية: الغنى والجمال والفضيلة (وهذا هو الترتيب الذي يذكره الشاب نفسه). أما صديقه فهو بدوره يستدين المبلغ المطلوب من دائن يفرض عليه صكا غريبا يستحيل تنفيذ شرطه، هو اقتطاع رطل من جسد هذا الصديق في حالة عدم الوفاء بالدين في موعده. وعندما يحين الوقت لإنزال العقوبة بالمدين جزاء عدم وفائه بالدين، تبوء كل مكائد الدائن المرابي بالفشل الذريع ويجتمع شمل الأحبة في سعادة وهناء في فصل خامس غنائي رائع تنتهي به المسرحية. هذا العرض لمضمون الدراما يكفي لوضع قصة هذه المسرحية في نطاق النوع الدرامي المعروف باسم الرومانسي [88]. إلا أن مسرحية شكسبير تستعصي على هذا النوع من التصنيف ولا يمكن اعتبارها قصة سعيدة، فمن ناحية نجد أن المرابي (فيما يدل عليه مظهره واستشهادا ته من الكتاب المقدس) يهودي يجمع بين الثقافة والتعلق بالديانة اليهودية، واصطدامه بأنطونيو إنما هو اصطدام بين جنسين من الناس ومذهبين من مذاهب الدين. كما أن بورشيا، السيدة التي كان يسعى أليها الشاب بكل هذا الجهد والنفقة، لها من القامة ما يسمو بها على الشخصيات المماثلة في الكوميديا الرومانسية [89] 0 إن مقارعتها لشيلوك حجة بحجة في قاعة المحكمة تجري ببراعة كبيرة وتنتهي بالتماس تسميه هي (فضيلة الرحمة) وتحتكم فيه إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه القانون السماوي والبشري من دعوة إلى الأنصاف. وفي النهاية نجد الهزيمة التي وقعت لشيلوك مصحوبة بانفعال عاطفي قلما نجده في الكوميديات الباكرة.

بورشيا: هل أنت راض، أيها البهودي؟ ماذا تقول؟

شيلوك: أنا راض.

بورشيا: أيها الكاتب، حرر صكا بهبة.

شيلوك: التمس السماح لي بالانصراف، فلست على ما يرام. ابعثوا ألي بالصك عن بعد فسوف أوقعه. (الفصل الرابع / المشهد الأول، من مسرحية تاجر البندقية).

هنا يدرك جمهور النظارة انه قد حشد في هذه الكلمات البسيطة من الكثافة التراجيدية ما تنوء به حدود الكوميديا إذا عولجت في إطار درامي متكامل. وبالفعل كان جمهور النظارة في القرن التاسع عشر يرى أحيانا

في هذه الكلمات النهاية الطبيعية للمسرحية، ويشعر أن المضي في مشاهدة الفصل الخامس تهوين من شأن موضوع المسرحية. غير أننا نكون مسرفين في تبسيطنا للموضوع إذا ما وضعنا شيلوك على مستوى شبه تراجيدي وتركنا القضية عند هذا الحد. بل أن لنا أن نفترض إن أهمية الفصل الرابع وخطورته-الخطر الجسدي الذي يتهدد أنطونيو، براعة بورشيا في الترافع، والكارثة التي تنزل بشيلوك في النهاية-كل ذلك يزكي من روح السعادة وانفراج العقدة في الفصل الخامس (وفي هذا توكيد لاقتراحي إدخال اصطلاح الترويح التراجيدي)، غير أن المؤلف لا ينتقل إلى عالم البهجة والبهاء مباشرة في أعقاب القتامة والكآبة اللتين تتسم بهما مغادرة شيلوك لخشبة المسرح. كما انه-المؤلف ذاته-لا يدخل عالم القتامة التراجيدية اثر الترويح الكوميدي الذي يتمثل في منظر «فكاهات» الحارس في مسرحية ماكبث، او من «فكاهة» الريفي وثعابينه السامة في مسرحية أنطونيو وكليوباتره (90) 0 إن عالم الابتهاج الرومانسي عالم حقيقي جدا: فيه موسيقى (نمط عجيب خارق وشامل، من الموسيقى يتسع مجاله فيشتمل على ملائكة غضة العيون (91)، وهناك ضوء يشع كأفعال طيبة في «عالم شرير»، وفوق هذا وذاك هناك متعة الحديث الظريف، والفكاهة، واجتماع شمل الأحبة. غير أن العبور من دار القضاء إلى عالم المصالحة هذا يجري في بطء وغموض. فهناك أولا التعقيد النهائي الناشئ عن حادثة الخاتمين، وهو نوع ذكي من كوميديا المواقف. ويفوق هذا في الأهمية ما تتسم به المحاورة بين لورنزو وجيسيكا من نبرة ونغم في الفصل الخامس:

في مثل هذه الليلة... ترولوس... كريسيدا.

ثيسبي... ديدو.. ميديا (92): هؤلاء جميعا عشاق واجههم سوء الطالع، فهم لا يصلحون لصحبة عشاق في ليلة مقمرة. وتمضي المحاورة بين لورنزو وجيسكا بعد قائمة العناق هذه إلى ما يلي:

لورنزو: في مثل هذه الليلة
سرقت جيسيكا مالا من اليهودي الثري،
وفرت من مدينة البندقية تحمل بين جنباتها حبا لا يبقى على شيء،
حتى وصلت إلى بلمونت.
جيسيكا: في مثل هذه الليلة

أقسم الشاب لورنزو على إخلاصه في حبها،
فاستحوذ على روحها بكثير من عهود الوفاء،
ولم يف بواحد منها.
(الفصل الخامس/ المشهد الرابع من مسرحية تاجر البندقية).

إن في هذه الكلمات المازحة ما يدل على رسوخ الحب بين العاشقين، أما إذا انتفى الاطمئنان، فلا سبيل إلى استخدام هذه اللغة بما توحي به من جراح العشاق. وهذه العلاقة بين لورنزو وجيسيكا لا ترقى إلى مرتبة البهجة الصافية، إذ أن هناك شاهدا قويا يعود بنا نحن المتفرجين إلى ما وقع لترويلوس، وكريسيدا، وثسبي، وديدو، وميديا، الذين كانوا أيضا أحبة ولكنهم جميعا ضيعوا حبهم بالخيانة أو بسوء الطالع الأليم، أو بالهجر الغادر، أو بالسحر والفتنة-أو انهم حرموا سعادة الحب. هذه النغمة القاتمة التي تستفاد من عبارات مثل: «سرقت»، «وحب لا يبقى على شيء»، مستقاة من القصة الرئيسية للمسرحية، التي تقرب كثيرا من حافة التراجيديا، فتقوي من الأثر الذي تتركه عبارات شيلوك وهو خارج من المسرح، وتمد أبعادها في الزمن، وتضفي على المسرحية في النهاية روعة وجلالا.

وهذا الكلام لا يخرج في معناه عن القول بأن الكاتب المسرحي، أو المشاهد، قادر على استيعاب حالتين نفسيتين متضادتين في وقت واحد، دون أن يشعر بالرغبة في التوفيق بينهما. ذلك أنه بالإمكان أن يعثر المؤلف أو جمهور النظارة على وسيلة للتوفيق بين هاتين الحالتين، وهذا ما يشير إلى إمكان حدوثه الكاتب المسرحي كريستوفر فرأي في المقال الذي استشهدنا منه آنفا، حيث يقول:

- هناك زاوية في التجربة الإنسانية تتقطر عندها الظلمة إلى نور، سواء في هذا العالم أو في العالم الأخر، وسواء في نطاق الزمن القائم أو خارج نطاقه: عندها نجد قدرنا المأساوي المحتوم قد وصل إلى أعلى طبقة صوتية له، وانتقل إلى النغمة التي خلق بها الكون منذ الأزل السحيق. والكوميديا تستشف هذه التجربة وتمد اليد أليها.

وهكذا تتحد الكوميديا مع التراجيديا، وهو ما يتجلى في أوضح نماذجه في لحظات معينة في دراما العصور الوسطى. وخير هذه المسرحيات ليس فيها سذاجة أو فجاجة، بل إن من اظهر ميزاتها أن لها قدرة على التحرك

خلال مجالات مختلفة من مجالات الشعور دون أن ينتقص ذلك من وحدتها العضوية كعمل مسرحي. هناك اثنتان من مسرحيات «ويكفيلد ماستر» [93] تدوران حول رؤية الرعاة للمذود الذي ولد فيه السيد المسيح، وفي هاتين المسرحيتين يصل الالتقاء بين الكوميديا والتراجيديا إلى أقصى مدى له. وكذلك في مستهل مسرحية الرعاة الأولى [94] نجد شكوى من حالة الفقر فيها نغمة الأسى ونغمة الكوميديا النادمة في آن واحد، كما يلي:

خرافي كلها ضاعت،
فلم يبق لي واحد منها،
لقد أتى عليها الهلاك،
وأنا الآن أمد يدي بالسؤال وأقترض...
ما في جيبي فليس واحد
وهذا والله عين البلية!
يا ويلتي من بليتي
وما لي من ناصر أو معين.

(المشهد الثاني، الأسطر من 24 إلى 27, 33 إلى 36) ومما يخفف من حدة ويلات الرعاة لبعض الوقت مأدبة عظيمة تحاكي-في أسلوبها وكلماتها- الوليمة المعجزة التي قدمها السيد المسيح للآلاف (فإلى جانب تلميحات أخرى، يقوم الرعاة بجمع البقايا لتقديمها إلى الفقراء) وعقب فاتحة الكرم هذه: يقوم ملاك بإعلان ميلاد المسيح، ويأمر الناس بالتوجه إلى بيت لحم. وإذ هم يتطلعون إلى النجم يستعيدون نبوءات الميلاد، فيتذكر الراعي الثالث مستشهدا في تردد يليق به، بأبيات من قصيدة الرعاة الرابعة لفيرجيل (التي أطلق عليها جيلا بعد جيل اسم «نشيد رعاة المسيح»):

قال فيرجيل الشاعر في اسطر من شعره،
محافظا على القواعد كما أنا ألان فاعل:
الآن يهبط طفل صغير من السماء العالية
الآن تأتي العذراء ويعود العصر الذهبي.

ويتجهون نحو المذود ولغتهم في كل مقطع شعري تقطع ارض العظمة والتوقير كلها، مارة بأسلوب الثرثرة الذكية أمام طفل بشري، منتهية إلى الرقة والحنان أمام الإله الوليد [95]:

مرحبا، أيها المولود الصغير الدقيق، يا من تهب عن الخير الجزاء،
مرحبا، واسكب قطرة من فضلك تسد حاجتي.
مرحبا بمن هو رشفة لبن قليلة، مرحبا بسلالة داود،
أنت ثمرة ديننا، يا من تتغمده عناية الله.
هذه الكرة أقدمها لك،
فما مالي في الدنيا إلا قليل،
هي بذاتها ارفعها إليك
كي تلعب بها وتمرح.

بينما يهتف الراعي الثالث معبرا في تعجب عن السر الغامض الذي يبدو في صورة اله قادر على كل شيء، وهو مع ذلك قليل الحيلة، وهو كذلك طفل الهي:

مرحبا يا خالق الإنسان، مرحبا، أيها الحبيب،
مرحبا، بكل ما في طاقتي من ترحيب، مرحبا بأجمل لقاء.

هذا المزج بين الرقة والظرف المتعمد هو من أساليب العصور الوسطى المعروفة. وهو يتحول إلى أسلوب أخر في مسرحية الرعاة الثانية (96)، التي تبدأ بشكوى من عوز الإنسان:

لا عجب أن يكون حالنا هكذا فقراء،
فالحرث في أراضينا مهمل وكأنها أرض بور.

غير أنه بعد هذه الافتتاحية الفاجعة ينضم إلى الرعاة شخص خيالي يدعى ماك، وهو كاذب مخادع يمارس الشعوذة، يسرق منهم حملا فيأتون إلى بيته بحثا عنه، فيقال لهم أن طفلا رضيعا يرقد في المهد مريضا، وحين يسترقون النظر يعثرون على الطفل-أو على الحمل المسروق-فإذا به يثير الإعجاب:

ما هذا بحق الشيطان؟ إن له أنفا طويلا!

ويأخذ الرعاة ماك ويلقونه في دثار ثم يمضون الى المذود ليعبدوا الطفل الإلهي. ومن الواضح أن هذا المشهد ليس «فصلا هزليا» عابثا بين مشهدين يتسمان بالجد والوقار. فمن المؤكد إن ماك يمثل بحق سقوط الإنسان (97)، كما أن في الحمل الذي في المهد إشارات إلى القطعان التي فقدت ثم استردت، وتوقعا للطفل الذي عثر عليه في المذود والذي هو

بالتعبير المسيحي حمل الله الوديع. غير أن ما تتضمنه هذه المشاهد من تهكم ساخر ومن هزل ماجن إنما يقوى ما ينطوي عليه المشهد الأخير من تعبد وتعاطف حيث نجد أن التعبد في رقته وتشعبه يذكرنا بمنظر مماثل في مسرحية الرعاة الأولى:

مرحبا، أيها الجميل الطاهر! مرحبا أيها الطفل الصغير! مرحبا، أيها الخالق، الذي وضعته عذراء رضية النفس،...... هاك عنقود من الكرز!

وفوق هذا كله هناك واقع الحقيقة الرصينة التي يقوم بإعلانها الملاك:

في هذا الصباح قد جعل الله من نفسه وليا لكم.

هكذا يكون الكشف عن طبيعة الإنسان في غرابتها المضحكة وفي رقتها، في فظاظتها الفجة وفي قدراتها الكوميدية.

ولعلنا هنا نكون قد اقتربنا غاية الاقتراب من الروح التي أنتجت في العصور الوسطى من أعمال النقش والزجاج الملون ما يسبر أغوار النفس الى درجة مذهلة: من صور كوميدية وبذيئة وملحدة على مرمى المقدس ذاته، بل وفي مواجهته بالفعل. هناك فقرة في رواية الحلزون [98] لوليم هولدينج (لندن، 1964)، تحدد معالم خاصية الجروتسكية هذه بدقة تامة، نوردها فيما يلي:

وعندما أخذ يمشي تجاه الجبهة الغربية، رأى أن الكراغل [99] قد أخلدت إلى الراحة، ساكنة دون حركة، فاغرة الأفواه مشدودتها، تتأهب لما قد يحدث من بعد، وجعل يقف متأملا كيف كان لهؤلاء العمالقة من الدقة والإلهام ما مكنهم من بناء هذا المكان، فقد بدا هؤلاء الكراغل وكأنما قدوا من حجر، أو تفجروا منه، كأنهم دمامل أو بثور برأت الجسد من علته. فضمنت براءة الكل بلعنة الجزء-وما أن توقف المطر حتى استطاع أن يرى الطحالب والاشن بلونها الأخضر والأسود. مما جعل بعض الكراغل تبدو معتلة، وكأنها في صمتها تصرخ بعبارات الكفر والسخرية توجهها للريح. غير أنها ما كانت تصدر من الصوت إلا ما يصدره الموت في بلد آخر (ص 67).

هذا هو أسلوب هيرونيموس بوش [100] الكوميدي، وهو الطابع الذي تتسم به المساند الكنسية والأحناف والألواح الزجاجية التي تمثل الشراهة واللؤم والحسد عند مرفق الرحمة، في عبادة المجوس [101] لبروجيل، حيث

يغير الجشع شكل الوجوه الشائخة لحظة تقديمها الهبات للمسيح الطفل. وهي رؤيا لاذعة يكاد يتمزق لها أتهاب الكوميديا. وبالفعل فان بإمكان كوميديا الشر التي هي في صميم الفن الديني استيعاب خطيئة الإنسان والشياطين أنفسهم، كما نشاهد ذلك أيضا في المفارقة التي نجدها في المسرحية الكورنوالية المعروفة باسم الاوردیناليا [102] وهي حلقة في مسلسلة مسرحية كتبت في العصور الوسطى باللغة الكورنوالية:

يستعد كل من بيلزبوب [103] وإبليس لإلقاء هابيل إلى الجحيم ويقولان:
ايتو به توا إلى ولينا إبليس،
سأغني أنا اللحن وترددون انتم اللحن المصاحب.

وفي هذا نجد سبقا رائدا لمشهد فاوستي [104] وقد اكتسب مفارقة درامية، ليس فقط بغناء الشياطين بل أيضا بمحاكاة ساخرة لمصطلحات الموسيقى الطقوسية واتخاذها أنغاما مصاحبة للسقوط إلى الجحيم.

وتعتبر مسرحية فوستوس لمارلو معيارا دقيقا لهذه الموهبة التركيزية للكوميديا، وقدرتها على بلورة مفهومنا للمشهد التراجيدي، وفي توجيهنا إلى رؤية المفارقات التي يتضمنها. وليس نص المسرحية سهلا بطبيعة الحال، ومن الصعب ان نقطع بمبلغ ما كتبه مارلو من هذا النص، خاصة فيما يتعلق بالمشاهد الكوميدية التي هي موضوع بحثنا. غير أن تحقيق النص لا ينبغي أن يقلق القارئ أو المشاهد، فعلى الرغم من أن بعض مشاهد الفارس لا تروق لذوقنا المعامر، فان كثيرا من المشاهد الكوميدية التي تتخلل المسرحية (سواء كانت من تأليف مارلو أو غيره ممن أتوا من بعده) تعلق على الحدث الرئيسي مثلما يفعل كورس ساخر. ولنا أن نقارن هنا بين لحظتين في المسرحية: الأولى عندما يوقع فوستوس على معاهدته مع الشيطان، وهنا قد نتعاطف مع الدارس فوستوس في رغبته الإحاطة بالمعارف كلها، بما في ذلك «حب الاستطلاع» المحظور. غير أن ما يبدو للقارئ أنه خفة فاحشة، إنما هو طريقة فوستوس وحميته في إبداء ركبته هذه التي تتعدى كل الحدود، ثم توقيعه في النهاية على بيع روحه للشيطان بالكلمات الختامية التي وردت على لسان المسيح وهو يواجه الصلب:

اتفقنا، تم تحرير الوثيقة
واسلم فوستوس روحه لإبليس.

ولنقارن بين لعنة الذات هذه التي يوقعها فوستوس مع سبق الإصرار إذ هو يستخدم كلمات الرحمة، وبين كوميديا «واجنر» [105] «والمهرج». يقول واجنر أن المهرج الماجن قد بلغ منه الجوع درجة تجعله يسلم روحه للشيطان في مقابل كتف من الضأن، حتى وان كانت من اللحم النيء الذي يقطر دما. لكن المهرج يرفض (على النقيض من فوستوس) مطالبا بصفقة أفضل في مقابل روح خالدة:

كيف! روحي أسمها للشيطان من أجل كتف ضأن، ونيئة!

لا يا صاحبي:

وحق العذراء، أريدها مشوية شواء جيدا وبالصلصة الشهية، ما دمت ادفع هذا الثمن الباهظ.

هكذا تضطلع الكوميديا بدورها التقليدي وهو دور الكورس. كم تبدو تافهة غاية فوستوس العالم، عندما يبديها لنا لان مغفل ساذج. هذا التنوع العميق على فن الترويح الكوميدي ازداد تطورا في مسرحيات ظهرت فيما بعد، مما جعلها اكثر تعددا في المعنى.

تحتوي مسرحية ماكبث على أكثر الأمثلة ذيوعا في هذا الصدد، إلا وهو المشهد القصير للبواب لحظة التوتر التراجيدي المصاحب لمقتل دنكن. ومع أن دوره بأكمله (في الفصل الثاني/ بالمشهد الثالث) لا يصل إلى أربعمائة كلمة، فقد أثبت انه تيح للذواقة من بين ممثلي الأدوار الخاصة فرصة للإبداع الفني لا تقل عما يتيحه دور حفار القبور الأول في مسرحية هاملت، كما أن جوه التراجيدي اشد وطأة. عندما ينتهي ماكبث من اغتيال دنكن يستمع-وهو موقن من نزول اللعنة عليه-إلى دعوات السايسين المخمورة («ما كان أحوجني إلى الرحمة، غير أن كلمة آمين غص بها حلقي»)، ويتأمل منظر الدم على يديه «شاهدا دنسا على فعلته»، كما تقول ليدي ماكبث وهي تهتف وكأنما تتنبأ بما سيحدث لاحقا مرددة هذه العبارة المليئة بالمفارقة: «قليل من الماء يغسل عنا آثار هذه الفعلة»-(فقد كان مقدرا عليها أن تدرك قبل موتها أن التطهر من هذه الفعلة الأثيمة لا يمكن أن يتحقق ولا حتى (بعطور بلاد العرب كلها)-وهنا يبدأ الطرق على البوابة، وبسبق ظهور البواب تضرع ماكبث الباعث على الإشفاق إذ يقول:

نبه دنكن بقرعك المتوالي، علك تستطيع إيقاظه!

فيستجيب البواب على الفور بتنبؤ مرير بما سيئول إليه قصر دنسينين في الحقيقة:

هكذا الطرق وإلا فلا-! إذا وكل بالمرء باب جهنم، فعليه أن يدأب على تشغيل المفتاح.

وينهي البواب كلامه بتأكيد مرير لما بدأه به:

لكن هذه الساحة ابرد من تصلح لجهنم. والله ما احرس بوابة الشيطان هذه بعد الآن.

على الرغم مما يميز حديث البواب الطويل من عنصر الكوميديا (وقليل من ممثلي هذا المشهد من استطاع مقاومة إغراء تمثيله باعتباره مشهدا كوميديا يثير الضحك)، فانه يتضمن أوضح تعبير عن موضوع رئيسي في المسرحية، إلا وهو الغموض والمواربة. فالمسرحية تبدأ بلغز مراوغ هو «الحق باطل، والباطل حق [106] وتستمر أحداثها في تكهنات مراوغة عن قدر» ليس بالشر، ولا يمكن أن يكون خيرا «وتنتهي باكتشاف أن كل النبوءات وكل المصائر لم تكن إلا أباطيل خادعة من صنع طموح آثم: كأن يسمع ماكبث من الساحرات انه «لن يهزم إلا إذا تحركت غابة من منطقة إلى أخرى»، وهو أمر يبدو مخالفا لما جرت عليه طبيعة الأشياء، وكأن يكون انهزام ماكبث على يد شخص «لم تلده امرأة» [107]. وراء كل هذه الالتباسات والمواربات يكمن تعريف البواب للمتحدث المراوغ المخادع (الذي يلعن كفتى الميزان معا، إذ يلعن الواحدة منهما اثر الأخرى)، ويواصل البواب حديثه في عرض سفيه «لمراوغات الشرب». والبواب في مجاله هذا ينتمي إلى غيره من البهاليل الهواة ذوي السخرية المريرة من أمثال بائع الأفعى السامة لكيلوباترة وحفار القبور في حواره مع هاملت، الذين يدلون بحقائق مريرة في كلمات هازلة.

هؤلاء جميعا ينتمون إلى طائفة البهاليل [108] المحترفين، بهلول بلاط الملك لير، فيست وتتشستون [109] وكذلك إلى ثيرستيز [110] الذي يضم نفسه دون ترخيص إلى قائمتهما. أما تتشستون-فعلى الرغم مما يدل عليه اسمه باللغة الإنجليزية من صفة القطع واليقن-إلا أنه غير معصوم من الخطأ في تعليقاته على الأمور، بل أنه يخطئ أحيانا خطأ واضحا حين يعجز عن المواءمة بين التجربة التي اكتسبها في دوائر البلاد وظروف

الحياة الريفية في غابة أردن. وأما فيست، فبقدرته على التفاهم مع الجو المحيط به، ولأنه فيما يبدو خلي البال، فهو بمثابة مركز انضباط في قيامه بدور الكورس في مسرحية الليلة الثانية عشرة. انه يتصرف بكياسة ولطف مع شيء من التعالي مع ذلك على سير اندرو وسير توبي (أحد أفراد عشيرتك مصاب بوهن شديد في عقله) ولذلك فهو حاد لاذع في كشفه عن شخصية أرسينو، صريح في حكمه وبعد أن يغنى «عجلي أيتها المنية» في حضرة الدوق، يشعر بالمهانة فورا، إذ يقترح أحدهم دفع أجر له فيستأذن أرسينو في الانصراف متمتما بعبارات ذكية:

حماك رب الكآبة، وليصنع لك خياطك سترة من التفتاه متغيرة الألوان، مثل عقلك المتغير الأحوال. لو أن الأمر بيدي لجعلت هذا النوع من الرجال يخوض رحلة البحر، ليصبح عملهم كل شيء، وقصدهم كل مكان. (الفصل الثاني / المشهد الرابع).

هذه الوقاحة في التعليق، وهي تبرز في دقة موطن الضعف في أرسينو، انما تتجاوز حرية البهلول المعهودة في تعليقاته الموجزة، وتحمل دلالة على ما سيكون عليه الحوار بين الملك وبهلوله:

بهلول: كيف حالك يا عمي؟ ليت لي طرطورين وابنتين.

لير: ولم يا ولد؟

بهلول: حتى إذا ما أعطيتهما كل ما املك، بقي لي طرطوري.

هاك طرطوري واستجد طرطورا آخر من ابنتيك.

لير: حذار يا هذا وإلا فالسوط.

بهلول: الحقيقة كالكلب لا مفر من أن يأوى إلى بيته، ولا بد له أن يضرب بالسوط ويطرد إلى الخارج، بينما سيدتي الوقحة تقبع بالداخل تنعم بالدفيء وتطلق الرائحة الكريهة. (الفصل الأول/ المشهد الرابع).

غير أن بهلول لا ينثني عزمه على كشف للحقيقة، جاعلا من كنت طرفا في الحوار لإرغام لير على رؤية حقيقة خبله:

لير: أتدعوني بهلولا يا ولد؟

بهلول: قد تخليت عن القابك الأخرى جميعا، أما البهللة (البلاهة) فلقب كنت تحمله عند مولدك).

كنت: هذا الرجل يا سيدي ليس بهلولا تماما.

بهلول: لا، فالنبلاء وعظام الرجال لا يريدون لي ان أكون. انهم يشركونني في البهللة.، فلو كان لي أن احتكرها، لطالبوا لأنفسهم بنصيب فيها.
(الفصل الأول/ المشهد الرابع).

إن فيست وبهلول الملك لير يطرحان، مرة أخرى، وبشكل حاد، الصلة الوثيقة بين الرؤيتين التراجيدية والكوميدية. وهناك بالفعل نماذج من البناء الدرامي الذي يصعب التمييز فيه بين النمطين، كما يبدو بشكل ملحوظ في مسرحية ترويلوس وكريسيدا. هذه المسرحية تمثل في الفوليو الأول لعام 1623 مرحلة انتقالية بين المسرحيات التاريخية والتراجيديات. وعلى الرغم من أن المسرحية ذاتها توصف على صفحة العنوان بالفوليو بمأساة ترويلوس وكريسيدا، فأنها في طبعتي الكوارتو لعام 1609 تسمى حكاية ترويلوس وكريسيدا، وحكاية ترويلوس وكريسيدا المشهورة، على التوالي. بينما تتضمن «الرسالة إلى القارئ» الكلمات الآتية اللافتة للنظر:

إن ما تتميز به كوميدياته من الظرف المليح والدعابة اللاذعة يجعلها تبدو (بما تهيؤه من أرقى أنواع الاستمتاع) وكأنها انبثقت من ذلك الفيض العظيم الذي أنبت فينوس (111):

فليس هناك بين الكل ما يفضل هذه المسرحية ظرفا. ولو أسعفني الوقت لقمت بالتعليق عليها فأنها تستحق مثل الجهد الذي تستأهله أحسن كوميديات ترينس أو بلوتس.

في مواجهة هذا التداخل بين الأنماط المختلفة تولدت الرغبة في أدراج هذه المسرحية بقائمة النوع الذي اصطلح على تسميته «بالهجاء الكوميدي» المنسوب إلى بن جونسون، كما اتضحت خاصية التعليق الذكي الظريف الذي يضطلع به «بهلول» المسرحية. إن ثيرستيز يتميز بضراوة نافذة تخطو به في مجال الهجاء خطوات أبعد مما قطعه «البهلول المر» في مسرحية الملك لير. فان وضوح تحليلاته للأخلاقيات السياسية والاجتماعية هي من نفس الطراز الذي تتسم به تعليقات فيست أو بهلول الملك لير. غير أنها تأتي في لغة شتامة تختلف عن كل ما عداها في كوميديا شكسبير. فهو بعد أن يراقب العسكريين في بداية المسرحية (الفصل الثاني/ المشهد الثالث) يعقب قائلا:

ما أسوأ هذا من رقاعة وشعوذة واحتيال! إن القضية أشبه بما يجري

بين الديوث والبغي. يا لها من قضية تستحق أن يجر أليها الأطراف المتنافسة إلى ما يدميهم ويسلمهم إلى الموت. إلا فليلحق السم الزعاف بموضوع القضية ولتجر الحرب والموبقات الخزى على الجميع.

وفي منتصف المسرحية نرى هذا «البهلول» يقوض الدعامة الأخلاقية التي تقوم عليها آراؤه وأحكامه ذاتها، حيث يقول:

على الرأي اللعنة! ما أشبهه بالسترة الجلدية، يلبسها المرء على الوجهين:

وفي نهاية المسرحية (الفصل الخامس / المشهد الثاني) يكل المؤلف إلى ثيرستيز القيام بدور الكورس التقليدي وهو التعليق على الأحداث، ويأتي هذا مطابقا في نبراته لتعليقاته في أول المسرحية:

فسق، فجور! دائما حروب وفجور! لا شيء غيرها يسود. فليأخذهم جميعا شيطان يتلظى.

ليس بوسع أي من التصنيفات الأخرى غير الكوميديا أن تحتوي هذه المسرحية المحيرة، وانه لما يضاعف المفارقة أن يعتمد محور التمركز الأخلاقي في المسرحية على الإدانة المريرة التي يقدمها ذلك المنبوذ روحا وجسدا، ثيرستيز، أكثر مما يعتمد على عوليس في دعوته التي لا جدوى منها، لتصحيح الوضع الاجتماعي واحترام المنزلة الاجتماعية. وما من شك في أن التعليق الفكه وحتى البذىء، على معايب الإنسان (وجرائمه) لهو من أهم وظائف الكوميديا. غير انه في هذه المسرحية تتصاعد الرؤيا النقدية إلى حد يهدد البناء اموعيدي ذاته ونبرته المتزنة. لا غرو إذن أن تضطلع واحدة من أشهر نقاد الدراما الكلاسيكية-وهي الآنسة أونا أليس فيرمور [112]-بوصف هذه المسرحية في عبارات لا تعتبر في الظروف العادية مناسبة في الحديث عن الكوميديا.

يهبط ليل الروح الكثيف المظلم على ما تبقى من حطام عالم الرؤى المعتم [113]-ستظل مسرحية ترويلوس وكريسيدا واحدة من التعابير القليلة الحية المتكاملة عن هذه التجربة.

لقد تجسدت فكرة الفوضى وتفكك الأوصال وانعدام الشكل ونفي الوجود-في سياق عمل سامق من أعمال الإبداع الفني، أعطاها شكلا وهيئة (حدود الدراما، ص 72).

إن الفوضى-إنكار الفضائل والقيم السامية للحب والوفاء وحكم القانون

والشهامة-هي المكونات الرئيسية لهذه المسرحية التي تترنح خطواتها حتى تقف على حافة التراجيديا التقليدية. ولو جاز لنا أن نسلك ثيرستيز في عداد البواب والريفي وحفار المقابر وبهلول تراجيديا شكسبير عامة، (وان ظل بمعنى من المعاني قريبا في الدرجة الأولى لفيست وتتشستون) فقد تحول ثيرستيز أذن إلى نموذج محير من «الترويح الكوميدي» بفعل فن دارمي غريب ومحير. ولنا عود فيما بعد إلى نماذج من ارسطوفانيز تشابه مع هذا المنهج المحير.

ولعل الشاعر ميلتون يبدو شاهدا قويا ضد الرأي المطروح هنا والذي يقول بأن للكوميديا قدرة فريدة عندما تقارن بالتراجيديا. ففي افتتاحيته لمسرحية سامسون اجونستيس (114) يقول:

إن التراجيديا-منذ نشأتها في القديم-تعتبر أخطر الأنماط الأدبية على الإطلاق، واشدها حرصا على مبادئ الفضيلة والأخلاق، أكثرها نفعا للناس. ولذلك كان حرص الكتاب عن أعلى الدرجات على نيل هذا الشرف إذ بذلوا الجهد الكبير لإثبات قدرتهم على كتابة التراجيديا.

غير أن ميلتون لا يلبث أن يشكو من أن الأسلوب التراجيدي أصيب بوصمة بسبب ارتباطه بالتافه من الموضوعات:

أسوق هذا دفاعا عن التراجيديا ضد سوء التقدير، أو بمعنى أصح ضد سوء السمعة، التي تتعرض لها في أيامنا هذه على يد الكثير بسبب مصاحبتها لمشاهد أخرى هابطة، ويرجع هذا إلى ما يرتكبه المؤلفون من خطأ بخلطهم بين المادة الكوميدية وجدية التراجيديا ووقارها، أو بتقديمهم لشخوص تافهة وسوقية وهو أمر يعده الحكماء جميعا سخفا خالصا. ولا بد أن نعتبر أمثال سوفوكليز ويوربيدس وشكسبير-حسب كلام ميلتون السابق-ضمن أولئك الذين تنقصهم الحكمة، إذ أنهما أيضا لم يهتموا بالإبقاء على جوهر الأنماط الدرامية في أعمالهم صافيا بريئا من الخلط، قدر اهتمامهم بتقديم عرض واثر فعال للتناقضات التي تتجم بين القوى العاطفية والفكرية في الإنسان. وقد ارتاد هذه العلاقة، في المسرح الإنجليزي الحديث، ت. س. اليوس (115) في مفارقة لها فاعليتها الخاصة. ففي مسرحيته الشعرية جريمة قتل في الكاتدرائية يتخذ التعليق الساخر شكلين متميزين يبلوران موضوع التراجيديا. فقبل ارتكاب الجريمة بلحظات يتوجه توماس بيكيت

إلى أساقفته محاولا تبديد مخاوفهم قائلا:[116]

حياتي هي الهدف، وليس حياة أحد منكم،

غير أنني لست في خطر، فقط أنا قريب من الموت (ص 67). ومن الطبيعي أن يظل الحكم متروكا لعقيدة المشاهد أو القارئ كي تفصل فيما إذا كانت كلمات توماس الأخيرة هذه تتضمن مفارقة أو سخرية. إلا أن ما جاء في أقوال الفرسان من مفارقة كوميدية، عقب ارتكاب الجريمة، لا يصعب تمييزه بأي حال:

ما من شك في أن قتل رئيس أساقفة عمل يتنافى مع التربية الكنسية الصالحة، إذا توخيتم وجه الحق في هذا الأمر. وما عرفت رجلا أصلح منه لأعظم المناصب في الإدارة المدنية (ص 76).

إن اليوت هنا قد عرض وحدة النغم في مسرحيته لمخاطر كبيرة عندما ضمنها مشهدا مطولا من التعليق الجاد-الهازل الذي يتميز بالبساطة والواقية على لسان الفرسان، وهي مخاطر يجابهها جميع كتاب التراجيديا عندما يمزجون بين المادة الكوميدية ورصانة التراجيديا وجلالها. فان مراميهم عندئذ تكون أبعد وأعمق من أن يصل إليها خيال ميلتون. وليس الأمر بالطبع مجرد حبكة أو براعة فنية يتحقق معها فلك الامتزاج بين أسلوبين من التعليق المتبادل. فها هو مسترانوك بأول[117] يروي الحقائق التاريخية التي وقعت قبيل مقتل بيكيت في حديث إذاعي نشر في عدد مجلة المستمع الصادر في 9 أكتوبر 1958):

أخذ (بيكيت) يشق طريقه إلى الباب، ويداه قابضتان على صليبه، وقبل أن يتمكن أحد من إيقافه، اتجه مرة أخرى إلى القاعة الكبيرة حيث زلت به قدمه فوق حزمة من الحطب كاد أن يسقط على أثرها. ثم اتجه الى الباب الخارجي والى حصانه وسط زحام المتجمهرين وعبارات السخرية. غير أنه وسط الجمهرة في الخارج لم يتمكن أحد قساوسته من أن يصل إلى حصانه فقفز خلف بيكيت. وتلى ذلك حادثة معطلة أخرى: فقد وجد رئيس القساوسة بوابة القلعة مقفلة وكان البواب في شجار مع شخص آخر... ولذلك اضطر إلى العودة إلى مسكنه في سانت اندروز، كما تقول الرواية «مواجها بعض الصعوبة وباذلا جهده مع حصانه، وحاملا صليبه، ومقدما دعواته وبركاته للجمهور». وما أن طلع فجر اليوم التالي، حتى كان قد رحل عن نورثامبتن

مع ثلاثة من رفاقه، ليصل إلى فرنسا خلال أسبوعين، حيث يظل منفيا فلا يعود إلا ليلقى حتفه استشهادا.

ثم يقدم مستر انوك باول تعليقا صادقا على هذه المسيرة اللافتة للنظر محولا مجرى الحقيقة التاريخية، إلى مجال الفن الدرامي بما يتميز به من مفارقة تنشأ عن التقاء ين صيغ درامية مختلفة:

إن صدق التفصيلات هنا أمر مسلم به، فإنما نشاهد فيها أنماطا من السلوك الإنساني يمكن التعرف عليها في هذا المزج الغريب بين القدرة التمثيلية والبطولة الحقيقية عند كبار الأساقفة (بيكيت)، حيث تتفاعل الكوميديا والتراجيديا، وتلتقي الحادثة العادية التي لا تستوقف النظر مع الدراما ذات النغم الشامخ.

وكل ذلك في مجال الصراع الذي يستعصي على الحل. قد يكون طريفا أن نحاول التمييز بين نظرتين إلى الفن إحداهما تقول بأن الحياة تحاكي الفن (كما ذهب إلى ذلك أسكار وايلد) والثانية ترى الفن مرآة تعكس الطبيعة. إلا أن من المؤكد تماما-سواء في الحياة أو في الفن، وسواء في الصراع التاريخي بين بيكيت «حقيقي» وهنري «حقيقي»، أم في فن اليوت الذي يتميز بجمال الشكل والتركيز-فان المفارقات الكوميدية التي تتمثل في قصور الإنسان وسخافاته تصاحب الحدث التراجيدي في قممه وأغواره. ليس بغريب أذن أن يتعثر قديس (أي بيكيت، كبير الأساقفة) فوق حزمة حطب، فيتلمس طريقه بخيلاء حاملا عصاه الكنسية وهو في طريقه إلى الاستشهاد-وبعد أن يلقى منيته، يرى فيه غير المتبصرين «أصلح الناس لأعلى مراتب الإدارة المدنية». فهذا المزج بين النبل والوضاعة، بين الكوميديا والتراجيديا والسمو هو سمة لازمة لطبيعة البشر. فالرجل الأعمى عندما يعود إليه لبعض الوقت بصيص من النور يرى الناس كما لو كانوا «أشجارا تتحرك». وفي عالم الملك لير التراجيدي يعتبر الإنسان فجلة مشقوقة. وعند هاملت أن الإنسان الذي هو «سيد المخلوقات» قد استحال إلى «جوهر التراب». وفي نهاية المطاف لا يكون هوتسبير [118] العظيم سوى طعام للدود.

لعلنا توصلنا في نقاشنا هذا إلى استنتاج واضح على جانب من الصحة، هو أن الرؤيا الكوميدية تنفذ إلى سر وجود الإنسان، وأشد ما يكون هذا

النفاذ عندما ننظر إلى الكوميديا في علاقتها بالبناء التراجيدي للفن، وأنه ليحدث بالفعل، في إطار مسرحية بذاتها، أن نخرج بسر من أسرار النفس البشرية يظل هو هو في حالات نفسية وتحت ظروف وخلفيات شديدة التباين. فها هو ذا هاملت في نوبة جنون خاطفة، وبعد قتله بولونيوس، يعلن:

نحن نسمن جميع المخلوقات الأخرى لنسمن أنفسنا بها، ونسمن أنفسنا لنكون طعاما للدود! فالملك السمين، والشحاذ الهزيل ليسا إلا نوعين مختلفين من الطعام على مائدة واحدة. هذه هي النهاية. (الفصل الرابع/ المشهد الثالث).

وبعد مهد أو مثهديق نقط، تلي هب به فلسفة حفار القبور ورؤية جمجمة يوريك، مضحك الملك، إلى نفس النتيجة:

أين ذهبت فكاهاتك؟ وأين مرحك وأغانيك؟ أين دعاباتك التي كانت تملأ المائدة ضحكا؟ أما من واحدة الآن تسخر من ابتسامتك هذه العريضة وقد سقط فكك إلا فاذهب الآن إلى غرفة سيدتك وقل لها أن تزيد من طلاء زينتها كما تريد فها هنا مصيرها المحتوم. اجعلها تضحك على هذا. (الفصل الخامس/ المشهد الأول).

كل من هذه المشاهد التي يغلب عليها جو الجلال والرهبة ثم في المشاهد رغبة في الضحك في لحظات معينة. ذلك أن كلا من التراجيديا والكوميديا جزء من الرؤيا ذاتها: من رقصة الموت الغريبة التي يشترك في أدائها كل من السيدة ومضحك الملك، والملك نفسه والشحاذ النحيل والكل مآله لا محالة إلى المصير نفسه.

5 الهجاء الكوميدي والتراجيكوميديا

ها هم الممثلون قد وصلوا، يا سيدي... افضل ممثلي العالم. سواء في التراجيديا أم الكوميديا، أم المسرحية التاريخية: أم الرعوية [119]: أم الرعوية الكوميدية، أم التاريخية الرعوية، أم التراجيدية التاريخية، آم التراجيدية الكوميدية التاريخية الرعوية. المشهد متصل، والقصيدة لا حدود لها. لا يستعصي عليهم سنيكا [120] ولا يجدون بلوتس [121] أخف مما ينبغي.

(هاملت [122]، الفصل الثاني/ المشهد الثاني).

«لا داعي للإسراف في تعدد الأنواع دون ضرورة تدعو إلى ذلك» [123]: هذا شعار فلسفي طيب ومبدأ ممتاز في النقد الأدبي، فانه لا ينبغي أن نتخذ من تزايد الأنواع والمصنفات في عددها عونا على تنظيم أفكارنا المشوشة. ومع ذلك فقد ذهبنا في نقاشنا- في الفصل السابق-بالكوميديا، وبطريقة محرجة، إلى نقطة تكاد عندها أن تثق الكوميديا أهابها. وليس بمستغرب، في عصر أدبي مفرط في الحس بنفسه، أن يعاد تقسيم الأنماط الأساسية إلى تقسيمات فرعية، لا تمتد بطبيعة الحال إلى الأنواع

الشاذة والمضحكة التي يقترحها بولونيوس، وذلك سعيا على الحفاظ على مظهر الأنماط الكلاسيكية. أما التوفيق بين أسلوبي الدراما الرئيسيين فقد تم تحقيقه من قديم، فقد كتب بلوتس عن «التراجيكو-كوموديا» وهي العبارة التي رددها واضعو النظريات في القرن السادس عشر، ووردت في عبارة فلوريو «تراجيكوميديا» [124]، وفي كتاب دفاع عن الشعر لسيدني حيث يستبعد بطريقة تظهر السخط، أن ينتج عن «التراجيكوميديا المختلطة الأصول» فن درامي حقيقي وأصيل. وفي عام 1603 يقرب صامويل هارسنيت [125] من حقائق التاريخ على نحو أفضل، فيرد هذا النمو الدرامي المشترك في عهده إلى ما يناظره في العالم الكلاسيكي، فيقول: «إن الشيطان المنغص لعملية الإبداع في زماننا يسمى: تراجيكو-كوموديا، أي مزيج من الاثنين مثلما في مسرحية بلوتس المسماة امفتريون [126]. أما صديق بن جونسون، درامون أوف هوثرندون، فإنه ينطلق من قلب تقليد أخلاقي في كتابة الدراما، حين يتحدث عن ما سماه «بالتراجيكوميديا التي هي الحياة».

كل هذا التلاعب بالألفاظ إنما هو محاولة للتوفيق بين أنماط سلوكية، وبين فلسفات درامية تثير في النفوس شعورا غريزيا بأنها في حالة من التضاد يصعب المواءمة بينها. أما بالنسبة للتعريف القاموسي للتراجيكوميديا، فان قاموس اكسفورد الإنجليزي يقدم تعريفين لنا أن نختار بينهما: التعريف الأول هو «مسرحية تجمع بين خصائص التراجيديا وخصائص الكوميديا»، والثاني هو «مسرحية يغلب عليها الطابع التراجيدي، ومنها تنتهي نهاية سعيدة»-وهما تعريفان يختلفان كثيرا أحدهما عن الآخر، مهما أغضينا النظر عما يلتزم به القاموس من اختصار يصادر على المطلوب. ولعلنا نجد إشارات إلى التعريفين القاموسيين فيما كتبه ادموند بيرك [127] عن الثورة الفرنسية عام 1790، حين يقول:

«هذا المشهد التراجيكوميدي البشع... الذي يتعاقب فيه الضحك والبكاء، الازدراء والرعب» وما كتبه ماكولي [128] عام 1849 عن: القصة المسرحية التراجيكوميدية النبيلة، كما تتمثل في مسرحية عين بعين [129] لشكسبير. يرى بيرك في أحداث الثورة الفرنسة تواليا مركبا للكوميديا والتراجيديا بين التهجم والتوجس، أما ماكولي، فانه (باستعماله لصفة «النبل» التي الصقها بالتراجيكوميديا) لا يرى في التراجيكوميديا طفلا مختلط النسب

على النحو الذي أثار حفيظة الناقد سيدني، بل يراه نوعا مستقلا مضطلعا بدوره في إلقاء الضوء على «الكوميديا المعتمة» [130]، عين بعن لشكسبير.

ومن الطريف بمكان ان فليليب كينو [131] (1635- 1688)، وهو كاتب غير ذي شأن ولكنه مغرق في الاحتراف (فقد اشترك مع موليير، في كتابة مقطوعات غنائية لمسرحية سيكي [132]، ومع لالي [133]، في أعداد نصوص لأعماله الاوبرالية) قد صاغ بصورة شبه نهائية الخصائص المميزة لأنواع الدراما التي كان يقدمها المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر-تلك الأنواع التي كان يصر واضعو نظرياتها على الإبقاء على نقائها. وقدمت مسرحيته كوميديا من غير كوميديا عام 1654، وهي تقطع شوطا بعيدا في استغلالها لما تتسم به الكوميديا من نفاذ بصيرة في فرض عالم المسرحية على عالم المسرح وطبع هوية الممثل على الدور الذي يضطلع به. إذ أن بعض أسماء الشخصيات في هذه المسرحية هي الأسماء الحقيقية لمن يمثلونها. أما بناؤها، وهو الذي يرمي إلى إثبات أن العالم إنما هو مسرح كبير، فهو نظري إلى حد بعيد في مراميه.

يسجل الفصل الأول من المسرحية محاولة ممثلين هما أوتروش ولاروك التأثير على لا فلير الجشع حتى يشعر بأهمية حرفتهما. ويصف لاروك الدوافع التي تحركه قائلا:

لطالما أمسكت بالصولجان بيدي هاين وشغلت مناصب سموت بها على سائر الناس وكم صنعت أقدار الآلاف من الأبطال، ورأيت رءوسا بتيجانها تخر ساجدة عند قدمي، ونصرت ملوكا بررة وأطحت بطغاة في أعمال تساوت عظمة وشهرة.

لقد انتزعت كنوزا وحطمت أسوارا، وخضت غمار معارك عقد لي فيها لواء النصر. وامتلكت-فخورا-من الأشياء الثمينة ما يفوق كنوز الأرض جميعا عشرين مرة.

ويتأثر لافلير بهذه الخطابة الكوميدية المريبة، ولكنه يود لو يعرف مهنة هذين الشابين، فيأتي جوابهما على استيحاء بأنها «الكوميديا»، وهي طريق للاسترزاق محتقر تماما في رأي التاجر الذي يقول في استخفاف:

الكوميديا! ماذا! أهذه هي وسائلكما العظيمة!

أنكما لاشيء، يا سيدي، مجرد ممثلين!

هذا الهجوم على مهنة الفرقة يحفز أفرادها على القيام بعرض رائع لهارتهم في التمثيل فيقدمون في كل فصل تال نوعا متكاملا في تتابع له مغزاه، بدءا من «المسرحية الرعوية»، «فالكوميديا» ثم «التراجيديا» وانتهاء «بالتراجيكوميديا». هذا العمل الآلي البارع الذي يجمع-ويميز في نفس الوقت-بين الأنماط، ينحو نحو التراجيكوميديا باعتبارها إطارا تتم فيه المصالحة النهائية بين الأنواع المختلفة، حتى أن لا فلير ذا الطبع الجافي، يسلم بقيمته قائلا:

يبدو لي فنكم هذا، بما له من أثر، عذبا ونبيلا.

وما أبعد الشقة بين هذا الصدى للنظرية الكلاسيكية الصارمة وبين ما ورد في كلام ماكولي من عبارة تنطوي على تفكير اعمق، وهي: «التراجيكوميديا النبيلة في عين بعين». ويبقى بعد هذا الخلاف في الرأي أن المسرحيين والنقاد، على اختلاف مشاربهم وسواء أقالوها صراحة أم بشيء من التأنق، إنما يقومون-في معالجتهم للتراجيكوميديا-بتحديد معالم نوع من الأنماط الدرامية له تاريخه الثابت في العرف النقدي. ولكن هذا لا ينطبق على محاولات مصاحبة لهذه قام بها أصحابها للوصول إلى مصطلحات دقيقة للأعمال المسرحية الأخرى التي تبدو وقد حملت الكوميديا ما لاتكاد تحتمل. فمسرحية عين بعين، التي سبق تعريفها في عبارات معقدة، تكوّن مع مسرحيات العبرة بالخواتيم [134] وهاملت وترويلوس وكريسيدا، ما يعرف بالمسرحيات المشكلة عند شكسبير، وإذا سلمنا بوجهة نظر ايرنست شانزر في كتابه الكبير الأثر، كان علينا أن نضيف إلى هذه المجموعة مسرحيتي يوليوس قيصر [135] وانطونيو وكيلوباترة (شانزر في كتاب المسرحيات المشكلة لشكسبير [136] لندن، 1963.) وانه لما يدل على عدم استقرارنا النقدي تجاه هذه المجموعة من المسرحيات أن يتكرر استخدامنا مصطلح الكوميديا المعتمة عوضا عن: المسرحيات المشكلة أو الكوميديات المشكلة. ومصطلح «الكوميديا الممتعة»، يتجاوز واقع الأمر بتجاوز المعنى الأصلي فيتضمن أما إبهاما في التفسير أو نظرة متشائمة، أو متهكمة، أو حتى مستهزئة، بالقيم الإنسانية. ومن المقطوع به انه ليس بمحض الصدفة أن المسرحيات، التي لم تكرر عرضها كثيرا من بين هذه المجموعة، قد حظيت باهتمام أكثر انتظاما واتصالا وأكثر جدية في عالم المسرح، منذ

ظهور «مسرح العبث» بافتراضه المتشائم انه «أحد أساليب مواجهة عالم فقد معناه وهدفه». (مسرح العبث، تأليف أ. ب. هنشليف، [137] ص 11.

(وقبل أن نتدارس هذه الافتراضات شبه الفلسفية في علاقتها بنظرية الكوميديا، علينا أن نتأمل العلاقة بين هذه الأعمال ذات المشاكل وبين الهجاء الكوميدي في كلمات معاصري شكسبير، إذأن هذه المصطلحات المركبة) أو الغامضة «الكوميديا المعتمة»، «التراجيكوميديا»، «الهجاء الكوميدي» تعود بنا مرة أخرى في هذه الدراسة إلى البحث عن الحدود الفاصلة بين روح الكوميديا وروح التراجيديا، وهو أمر صعب للغاية. فمجموعة مسرحيات بن جونسون التي أطلق عليها مصطلح «الهجاء الكوميدي» بصفة مستمرة منذ عصر هذا الكاتب حتى أيامنا هذه، (كل على غير طبعه) [138]، أفراح سنثيا [139]، والشويعر (40) تثير مشكلات صعبة على نحو خاص بالنسبة لتقدير النغمة الصوتية المميزة لها، وأيضا فيما يتعلق بغايتها الهجائية. وليست هذه الصعوبة قاصرة على أعمال بن جونسون فيما يتعلق بهذا الأسلوب «الكوميدي»، بل أننا نواجه بغموض مشابه في بعض أعمال سلفه المباشر مارلو، كما في مسرحيته يهودي مالطة، وأيضا بالنسبة لمعاصره وبستر. وقد اتسم الحكم النقدي الذي أصدره ت. س. اليوت على نبرة يهودي مالطة بالبراعة والدقة، وذلك في فقرة شهرة تتضمنها إحدى مقالاته الباكرة عن «كرستوفر مارلو» (أعيد طبعها من كتاب الغابة المقدسة [141]، 1920، وفي مقالات مختارة [142]، 1932) يقول فيها:

لو أننا نظرنا إلى يهودي مالطة ليس كتراجيديا، ولا «كتراجيديا دموية»[143]، بل على أنها «فارس»، لأصبح الفصل الأخير من المسرحية مفهوما لدينا. ولو أننا استمعنا بأذن واعية إلى لغة المسرحية الشعرية، لوجدنا أن مارلو توصل إلى النبرة التي تتلائم وروح الفارس هذه، وربما وجدنا أيضا أن هذه النبرة هي في أقوى وابرع صورها عند مارلو. ولا أعني بكلمة فارس هنا تلك الفكاهة الواهنة في زماننا هذا فذلك خليق أن يجعل الكلمة اسما على غير مسمى، بل اقصد بالفارس روح الفكاهة الإنجليزية القديمة، أي روح الفكاهة الكوميدية الرهيبة في فكرها وجديتها بل في ضراوتها. انه الضحك الذي لفظ أنفاسه الأخيرة في أعمال تشارلز

ديكنز [144] التي تكشف عن عبقرية متدنية.

لقد تعرفنا على بعض من هذه الجروتسكيه التي تصل إلى حد الضراوة في كوميديا العصور الوسطى (مثلما نرى من مرح مر يصوره شكسبير في بعض جوانب شخصية رتشارد الثالث)، كما استطعنا أن نقدر صعوبة تحديد متى يميل هذا المزاج الدرامي إلى الهجاء والظرف الساخر، أو إلى كوميديا التعاطف التي ترى في حمل مسروق-تربي بجوار مدفأة في كوخ-ما سيكون من أمر (الحمل في المذود). ويحدد ت. س. اليوت، في صيغة أخرى غير النقد النثري، ملامح هذا الأسلوب الجاد الكوميدي اللاذع عند وبستر. فهو يقدم في إحدى قصائده الباكرة-وهي (همسات الخلود) (في قصائد شعرية، عام 1920) تلخيصا لاذعا للمواقف التي تتميز بها من مسرحيات الثأر لجون وبستر، فيقول:

كانت تسيطر على وبستر فكرة الموت
فكان يرى الجمجمة من وراء الجلد،
ومخلوقات لا أعضاء لها مدفونة في الأرض
منحنية إلى الوراء تضحك دون ما شفة.

وفي مقطع شعري لاحق، يستوحي فيه ما يتميز به شعر دون من نفاذ للبصيرة ومن ذكاء حاد، نجد ت. س. اليوت يدع الكوميديا الساخرة التي لا تضحك بلا شفة «جانبا، وينسب إلى دون انه:

يعرف ما يسري في النخاع من ألم
ويحس بالهيكل العظمي عندما يقشعر.

لقد كان بن جونسون (مثل دون) [145] قادرا على أن يكسب المدركات الحسية-وهي ذهنية في جوهرها-قوة عاطفية كبيرة، وأننا لنجد في آرائه الكثيرة عن طبيعة الكوميديا، وكذلك في ممارسته للفن بشكل خاص ما يجعلنا نشعر بأن وراء الوضوح الذي تتسم به أحكامه كما كبيرا ضاغطا من الشعور. وانه لأمر مدهش حقا أن نلتقط هذه الأصداء الخفيفة في المقدمة التي تتصدر مسرحيته الخيميائي: [146]

إن مسرح أحداث مسرحيتنا هذه هو مدينة لندن...
فمن سلوك أهلها، أو ما نسميه بالطبائع، يتغذى مسرحنا:
فلم تزل هذه موضوعا لغضبة كتاب الكوميديا

أو مصرفا لحقدهم.

إن «السخط الوحشي» هو الطابع الملائم لبعض أنواع الهجاء في التراث الكلاسيكي، ولكن يندر أن تجد الغضب والحقد يمثلان القوة المحركة في الكوميديا أو «كتابها» في التراث الإنجليزي. ومع هذا وعلى الرغم من أن الشعر والدراما لم يصلا إلى الطابع اللاذع الذي اتسمت به أعمال سويفت [147] فيما بعد، إلا أنهما تميزا في العقود الباكرة من القرن السابع عشر بعنف في الشعور يكاد يخرج بالكوميديا عن حدودها المعروفة. ويقوم دكتور بريان جيبونز، في دراسته بعنوان كوميديا المدينة في عصر جيمس الأول [148] (لندن، 1968) بالبحث في بعض المجالات التي يلتقي عندها الهجاء الشعري في لهجته-خاصة في شعر دون-مع «الهجاء الكوميدي» الذي نحن ألان بصدد دراسته. فيتسم الصوت بحدة مريرة، سواء في «الهجاء الثالث» للشاعر دون، حيث يتجه السخط إلى بعض النقائص المرتبطة بالدين (كما في السطر التالي الذي يبلغ من الالتباس مبلغا كبيرا:

الشفقة الرحيمة تشق مرارتي،

أو في المزاج الحاد الذي يميز مسرحيات جونسون، عندما يتقمص الكاتب المسرحي شخصية من يشعر بالاشمئزاز من الفساد الاجتماعي والأخلاقي والحماقة وهو ما يرده دكتور جيبونز إلى «ما درجت عليه الكنيسة في العصور الوسطى من القيام بالتعريض والهجاء»، (ص 25). وعندما نتأمل هجائيات دون بما تتسم به من طابع أكثر تعقيدا، يكون اقتران المصطلحات أمرا موحيا: يقول دكتور جيبونز

إن شخصية دون الهجائية ذات تأثير متميز على القراء... أنها تقيم بعدا فاصلا بين القارئ والموضوع، وهي تدعو إلى المرح اللاذع والذكي أو الاشمئزاز، أكثر مما تعمل على التقمص والتعاطف مع الشخصية والمشهد والتجربة (ص 66).

وهذا قول حق يتلاءم مع تجربتنا التحليلية لبن جونسون في هذه الدراسة، وكذلك مع إدراكنا لما تنطوي عليه الاستجابة في المسرح من التباسات بعيدة المدى. فعلى الرغم من أن «المرح اللاذع الذكي» يبعد كثيرا في طبيعته عن «الاشمئزاز» إلا انهما يتعايشان بطريقة مقلقة حقا في كل من شعر دون الهجائي وفي أروع مسرحيات بن جونسون الكوميدية. وقد قدم أ.هـ. ديسون

(149)-في دراسته لفيلدينج («النظرية الهجائية والكوميدية وعلاقتها بفيلدينج»، المنشورة في مجلة مودرن لانجويدج كوارترلي، العدد 18، لعام 1957) تعريفا يزيد من الطبيعة المركبة لهذه النغمة التي نحن بصددها في كوميديا عصر جيمس الأول. ذلك أن ديسون يرى أن الهجاء يحكم على الإنسان بقياسه بمثل أعلى، بينما تقيسه الكوميديا بالمستوى المعتاد للإنسان. وهذا يوحي بفرق جوهري بين الاثنين، فان المثل الأعلى بطبيعته صعب التحقيق بالنسبة للإنسان المعرض للخطأ والصواب، بينما المستوى المعتاد للإنسان يمثل النقطة التي يرتاح عندها الناس. ولذلك فان أسلوبي الهجاء والكوميديا يوحيان بالتضاد بين المرح المرير والضحك الذي ينطوي على التعاطف، بين الحكم الهادم والاستيقان من الخلاص بشكل مؤكد (كما تنبه إلى ذلك بيتس (150) ببصيرته النافذة حين قال: «إن الحياة الخلاقة المرحة هي بمثابة ميلاد جديد للإنسان، ميلاد يصبح فيه شيئا آخر غير نفسه». (أو هي ذلك الانغماس المتعاطف الذي نحس به على نحو ما عندما نشاهد كوميديا حقة). ومع ذلك فان هذين النهجين من التجربة الإبداعية، الهجاء اللاذع والكوميديا المتعاطفة، يأتلفان فيما يبدو على يد بن جونسون وعند أعالي قمم مسرحياته-كما نجد في نهاية مسرحيته الخيميائي حيث الحكم الرافض في ضرواته يصاحب الرحمة العارضة المتجلية في العفو عن بعض السذج المخدوعين من الشخصيات، ذلك أن الثورة والغضب لا يخلوان تماما من تقدير الضعف الإنساني والشعور بالشفقة.

إن قدرة الكاتب في عصر جيمس الأول على التحرك بين الطبائع المتباينة للهجاء والكوميديا والتراجيديا يتضح في مجالات غير متوقعة. فقد سلم معظم القراء بحكم اليوت الصائب على مسرحية تورنير المسماة تراجيديا الأخذ بالثأر (151) القائل بأنها تمثل «رؤيا حادة للحياة، فريدة في نوعها ومروعة»-غير أن آخر من قاموا بتحقيقها، وهو البروفسور ل. ج. روس (152) (في سلسلة ريجنز رنيسانس دراما، عام 1966) يقدم تقييما مختلفا للمسرحية من وجهة نظر تتفق تماما مع نقطة اهتمامنا الحالية. يقول:

إن تذكرة الموت، «ورقصة الموت» بما ينطويان عليه من مفارقات مخيفة سارية على الجميع، حيث يسخر الموت-وهو واقع الجمجمة المختبئة تحت

الجلد-من الذين أغوتهم الدنيا بمتاعها الزائل، قد تأكد تأثيرها في الرمز الأساسي في المسرحية: إلا وهو الجمجمة... وفي النهاية، فان كثيرا من روح الكوميديا في العصور الوسطى تظل باقية في جلاء متمثلة فيما تتضمنه المسرحيتين من بيرلسك يقظ لنفسه، ومفارقات المحاكاة الساخرة، وحركة تهريجية ومبالغة فظيعة (ص XXII).

وفي مثل هذا المزج الكوميدي الشاذ يختتم فينديس، وهو الشخصية الرئيسية الآخذة بالثأر في المسرحية، حديثة إلى جمجمة قائلا: امرحي، امرحي!

ولتمض قدما، يا من تدخلين الرعب في نفوس السمان من البشر،
أقدمي حتى تنزعي لحومهم الغالية المتراكمة.
فيصبحوا هكذا عظاما عارية.

وهذا هو المزج الذي يراه البروفسور ارفينج ريبنر [153] في المسرحية الاخرى المرافقة مأساة الملحد [154] (الصادرة ضمن «سلسلة مسرحيات ريفيلز»، عام 1964) والتي يصفها بقوله أنها «ربما تكون فريدة في نوعها بالنسبة لعصرها بما تتميز به من أسلوب الربط بين عناصر تبدو متباينة»، ثم يستطرد:

أنها غنية بما فيها من كوميديا مختلفة الأنواع، كما أن استغراق المسرحية في موضوعي الموت والجنس، مرتبطين بأشد المواقف الكوميدية أغرابا، يكسب مشهد المقابر (الفصل الرابع/ المشهد الثالث) صفة الرعب الغوطي [155] وهو ما لا نعهده في غيرها من المسرحيات... ولا ينقذ مسرحية مأساة الملحد من أن تصبح مسرحية أخلاقية مملة وسخيفة سوى روح الفكاهة المريعة التي هي إحدى خصائص تورنير الهامة. (ص. Ivi)

ركزت هذه الدراسة اهتمامها على قوة الكوميديا ورتبتها عندما توجد في سياق يغلب عليه التراجيديا، ويبدو أن هذا الاتجاه يصل إلى غايته المنطقية في النوع الذي أطلق عليه جونسون «الهجاء الكوميدي»، بما يحمله هذا الاصطلاح من مضامن مثبطة وتراجيدية في مسرحيات معاصريه. ولعلنا نتحقق من صحة هذا الافتراض بأن نتأمل مسرحية كوميدية لا التباس فيها وان كانت غير خالية من المفارقات، من تأليف تشابمان، وهو معروف بصفة عامة بكتابته للتراجيديا اكثر من الكوميديا.

ولقد صادفت مسرحيته دموع الأرملة [156] إهمالا لا تستحقه، غير أن بهاميزة مثرة تخدم موضوعنا على نحو مباشر فهي تعالج موضوعا هجائيا قديما هو «أرملة افيسوس» [157]. وإنا لخليقون أن نكتشف شيئا ذابال إذا ما تأملنا قصة بيترونيوس [158] هذه وقد عالجها ثلاثة كتاب مختلفون غاية الاختلاف هم تشابمان، وكرستوفر فراي، وقسيس ساخر من ويلز في العصور الوسطى. ويندر أن تلقى حكاية بسيطة مثل تلك المعالجة التي تتباين في الكتاب الثلاثة وان ظلت كوميدية دائما.

أساس القصة عند بترونيوس هو التحليق الساخر على حنث الإنسان بالعهود خاصة عهود الوفاء: تعلن أرملة عن تصميمها على أن تحبس نفسها حتى الموت في قبو المدفن الذي يرقد فيه زوجها المتوفي. وفي خارج المقبرة تتدلى أجساد لصوص نفذ فيهم حكم الإعدام. ويلاحظ الجندي القائم على حراستها ضوءا ينبعث من القبر، فيكثف أمر الأرملة ويطارحها الغرام. وبعد ثلاثة أيام من الحب يكتشف الجندي اختفاء إحدى جثث اللصوص المعلقة ولا يجدأمامه سوى التفكير في الانتحار. ولكن الأرملة تخلصة من ورطته بأن تجيء بجثة زوجها ليصلب مكان اللص. أما تشابمان فانه يطور هذه الحكاية في مسرحية دموع الأرملة التي يقول عنها دكتور هـ. م. سميك [159] الذي أعد النص لسلسلة «ريجنتز» (عام 1966):

يرى بيتر يوري إن تشابمان حول حكاية بترونيوس إلى «كوميديا سلوك الزابيثية» [160] كاملة بها عنصر التنكر، والبعث، غيرة الرجل ودهاء المرأة، في إطار روائي جديد تماما (مجلة جامعة دارام، العدد الصادر في ديسمبر 1956). ويمضي الباحث قائلا: إن الموضوع برمته يدور حول تظاهر ليساندر بالموت اختبارا لوفاء زوجته سنثيا. وبذلك تتضاعف المفارقة التي تتضمنها مسرحية بترونيوس، في مسرحية تشابمان، اذ أن سنثيا تبكي على تابوت بلاميت. وأكثر من هذا فان الرجل الذي يغري الزوجة ويستميلها إليه ليس إلا الزوج نفسه متخفيا في شخص جندي فيكتشف على نحو سافر زيف دموع أرملته، بينما يصبح هو (الزوج) ديوث نفسه... إن مفارقات تشابمان وتنبيهاته الدالة على النهاية قد ضاعفت بالفعل الطاقة الكوميدية الكامنة في قصة بترونيوس (ص Xvii).

أما مسرحية كريستوفر فراي: عنقاء ليست بنادرة [161] (1946) فقد

أكسبت القصة (التي استمدها من جيريمي تايلور، الذي أخذها بدوره عن بترونيوس) بعدا كوميديا جديدا. ومسرحية فراي طريفة جدا في الواقع، فهي تعرض لصرامة الرومان في التزامهم بالنظام بطريقة فيها السخرية الحلوة، كما يلي:

أين العين المدققة
وأين الصوت الحذر الذي يجعل
بيانات الميزانية تبدو وكأنها هومر، وهومر
وكأنه بيانات الميزانية؟ أين دقة الأصابع، والدعابة
اللطيفة، والابتهاج الحقيقي؟ (ص 5)

ولكن الموضوع يشتمل على مفارقة كوميدية اعمق. تقع ديامين على عجل في حب الضابط الشاب وتقترح عليه المخرج الذي ذكرناه آنفا في بترونيوس. ومن هناك فرقا بين الحالتين، إذ وراء الضحك والمفارقات المؤقتة يكمن الاقتراح الهش بإخراج الميت من قبره. وعندما يوغل الحديث عن هذا الاقتراح يصبح مبالغة مثيرة للسخرية، وعندما نتأمله في مواجهة ما يتميز به الحوار الختامي من هشاشة نراه يحمل عن المعنى ما يزيد من حدة الموقف الكوميدي:

تيجوس: تشنقين زوجك؟
إن هذا الأمر فظيع، يا ديامين، رهيب.

ديامين: يا لضيق تفكيرك، لقد أحببته حيا وليس ميتا. ألان يمكننا أن نضفي على موته قوة الحياة. ليس هذا رهيبا، بل هو رائع! أليس كذلك؟ أن اشعر بأنه يدب بقلميه في هذه الحياة، واهبا لنا السعادة.

حقا أن هذا لأروع بكثير مما يحققه حزني عليه. (ص 42- 43).

هذه لهجة هشة الاتزان، تعالج المادة الأولية في سخرية تختلف تماما عن سخرية تشابمان. ولكننا إذا أردنا أن نواصل دراستنا للإمكانات الكوميدية الكامنة في قصة بترونيوس فما علينا إلا أن نرجع عدة قرون إلى الوراء، إلى مخطوط عن ويلز يعود إلى القرن الرابع عشر يحمل عنوان ليفر كوتش هيرجيست [162]، فنختار منه الحكاية العاشرة من النمط التسلسلي المألوف في فن العصور الوسطى، نأخذ «حكايات الحكماء السبعة في روما». تتفق هذه القصة في اكثر من نصف أحداثها الأولى مع القصة

التي تأملناها من بترونيوس إلى فراي، ثم يطرأ عليها تحول ساخر على نحو غريب يزيد من جدية الطابع الشكلي المميز لأسلوب لغة ويلز في العصور الوسطى (وهو ما حاولت بصعوبة أن استحضره في مراجعة لأسلوب المسرحية، قدمها البرنامج الثالث «هيئة الإذاعة البريطانية»، عام 1952). هنا نجد الأرملة تردد الاقتراحات المعروفة:

«إذا عاهدتني شرفا أن تتزوجني، استطعت أن أخلصك من هذه الورطة».

«أعاهدك على أن أتزوجك».

فتقول له: «هذا ما عليك أن تفعله، فاكشف عن هذا الرجل واشنقه مكان المجرم». ويتردد الفارس وتشتد حساسيته نحو هذا الأمر كلما أتت الأرملة بوسائل تمحو بها الفرق بين زوجها والرجال المشنوقين. أما الجزء الختامي من هذه الحكاية، في رواية ويلز، فهو يختلف تماما عن أي من الروايات المناظرة: يعترض الفارس قائلا «ولكن ما فائدة كل هذا؟ فالمجرم لم يكن له أسنان». وترد الأرملة «وكذلك سوف يكون هذا الرجل»، وتجئ بحجر فتضربه حتى يتهشم فمه وأسنانه من شدة الضرب. ويعترض الفارس أيضا: «ليكن، ولكن المجرم كان أصلع الرأس».. فترد قائلة سأجعل هذا أصلع، ثم تأخذ رأس زوجها بين ركبتيها، فلم يكن يدانيها في سرعتها الفائقة امرأة تقص أو رجل يحلق وهي تقتلع شعر زوجها من فروة رأسه، فلا تترك على الغروة من الجبهة إلى قمة الرأس شعرة وإلا اقتلعتها تماما كما يفعل صانع الرق بشعر الرق. وعندما خلصت من هذا الأمر طلبت إلى الفارس أن يعلقه. ولكن الفارس يقول:

«والله لن أعلقه، ولا أنت فاعلة ذلك. ولن أتزوجك ولو كنت المرأة الوحيدة في هذه الدنيا. فما دمت تخوين إلى هذا الحد الرجل الذي تزوجك عندما كنت عذراء والذي ضحى بحياته من اجل حبك، فما أشد ما تكون خيانتك لي، وأنا الذي لم ترينه إلا هذه الليلة! لذلك فاذهبي في سبيلك، فما بي حاجة إليك».

هذه المجموعة من الروايات الهادفة هي بمثابة كناية ذات مغزى أخلاقي وهي تؤيد الرأي الذي نحن بصدده، وهو انه في إطار أي موقف يمكن اعتباره بوجه عام «كوميديا»، توجد إمكانات لفوارق عميقة كامنة تمتد من التعليق الساخر على الضعف الإنساني، إلى الظرف المتهكم وربما الهادم،

إلى الشعور العميق بالعطف على الاهتمامات الإنسانية المعرضة للنقد والتجريح، والى الاعتراف أخيرا بأن القناع الكوميدي ينظر شزرا في بعض الأحيان فينحو في خطورة نحو التراجيديا.. وقد عبر صامويل جونسون[163] عن هذا المزج في الأساليب على نحو أروع من أي ناقد أخر عندما قام بدراسة لأعمال شكسبير التي تتسم بالخلط بين أنواع الدراما، فقال:

ليست مسرحيات شكسبير بالمعنى الدقيق أو النقدي تراجيديات أو كوميديات بل هي إنشاءات من نوع متميز، تعرض الحالة الحقيقة لطبيعة هده الدنيا، بما فيها من خير وشر، وفرح وحزن، ممتزجة بتنوع في النسب لا حصر له، وفي صور متباينة لا تحصى. تعبير عن حلة هذه الدنيا التي تكون خسارة إنسان فيها، مغنما لآخر، والتي يندفع العربيد فيها إلى خمره بينما يواري الصديق في الوقت نفسه صديقه التراب. وفيها يغلب أحيانا مرح العابث لؤم اللئيم، وكثير من صنوف الأذى والمنافع تعطى وتمنع دون قصد أو خطة.

(و. ك. ويمسات [164]، في دكتور جونسون عن شكسبير، مكتبة بنجوين شكسبير 1969 ص 22).

بهذا القياس الجونسوني وبحكمته المعروفة في النقد نكون قد تهيأنا لوقفة مواتية في معرض دراستنا لأساليب الكتابة الكوميدية. فان هناك في بعض الأعمال التي يغلب عليها العمق التراجيدي من المواقف ما تجتاحه روح الكوميديا، أو على العكس من هذا، هناك أعمال تشع مرحا وابتهاجا فإذا بمسحة تراجيدية تحيل الإشراقة إلى قتامة. وعندها يبدو التمييز بين التراجيديا والكوميديا أمرا عسيرا، ومن ثم-ولنوجه اهتمامنا إلى ذلك النوع الذي هو موضوع البحث القائم-تبدو الكوميديا وقد سمت بالفعل فبلغت أعلى قاماتها، ليس باستقلالها عن التراجيديا، بل بارتباطها بأغوار التراجيديا الإثر قتامة. وهنا نجد ان لصامويل جونسون قولا حكيما أخر بصدد هذا التداخل المثمر-فهو يقول عن الطبعة الأولى لأعمال شكسبير التي ظهرت عام 1623:

يبدو أن الممثلين (هيمينج و كونديل [165]، زميلي شكسبير) اللذين قسما أعمال كاتبنا إلى مسرحيات كوميدية ومسرحيات تاريخية، ومسرحيات تراجيدية، لم يستطيعا التمييز بين الأنواع الثلاثة بأية تصورات صحيحة

أو محددة بالدرجة الكافية.

وهكذا يتضح أن شكسبير كان يكتب في عهد كان يستوحي طبيعة العمل من نهايته أو من الحدث الأخير في المسرحية:

«فالأحداث التي تنتهي نهاية سعيدة بالنسبة للشخوص الرئيسية، مهما كانت جادة أو مؤلمة في أحداثها الوسطى، كانت في رأيهم تمثل الكوميديا».

ان ما يعقب به صامويل جونسون على العبارة السابقة يدنو بنا جدا من تنوع الأسلوب الذي رأيناه كامنا في موضوع مثل أرملة أيفيسوس، يقول:

ولقد كتب الكتاب من المسرحيات ما كان يصبح تراجيديات اليوم، وكوميديات غدا، بمجرد التغيير في الحدث الأخير للمسرحية.

ذلك ان النظرة إلى التراجيديا كانت إذ ذاك منطقية فهي عكس الكوميديا:

لم تكن التراجيديا في تلك العهود عملا يفوق الكوميديا جلالا وسموا، بل ان كل ما كان يتطلبه النقد عموما من التراجيديا في ذلك العصر هو الخاتمة الفاجعة المشتملة على كارثة مهما قدمت المسرحية قبل النهاية من فكاهة خفيفة.

سجل صامويل جونسون آراءه هذه عام 1765 في المقدمة التي صدر بها طبعته الخاصة لاعمال شكسبر، وكان لشعاره: «كتب الكتاب من المسرحيات ما كانت-بأجراء تعديل على نوع الحدث النهائي فيها-تصبح تراجيديات اليوم، وكوميديات غدا، صدى في فرنسا تردد بعد حقبة من الزمان.. وهكذا نجد أن بومارشيه صاحب مسرحية حلاق أشبيليه (166) التي مثلت لأول مرة في فبراير 1775، يقول في رسالته التي حملت عنوان «رسالة معتدلة اللهجة حول سقوط ونقد مسرحية أشبيليه»، مدافعا عن مسرحيته ضد صرامة النقد الكلاسيكي الحديث الذي ساد في عصره:

يعقد رجل عجوز عاشق العزم على أن يتزوج من قاصر تحت وصايته في اليوم التالي. ولكن يتدخل غريم يصغره سنا ويفوقه مهارة فيتحداه ويتزوج من القاصر في ذات اليوم وفي منزل الوصي ذاته. تلك هي المادة الأساسية التي يمكن أن تصاغ منها-وبنفس السهولة-تراجيديا أو كوميديا أو ميلودراما (أو تراجيكوميدية)، أو أوبرا وما إلى ذلك. وهل نجد غير هذا في مسرحية البخيل لموليير (167)؟ أو أكثر من هذا في الترياق العظيم (168)؟

إن نوع المسرحية كأي نشاط آخر، يعتمد على الشخصيات التي تجسده أكثر مما يعتمد على المادة الأساسية.

ولندع الآن مسألة النوع هذه جانبا، فقد توصلنا فيما أجريناه من مناقشة حتى ألان إلى أن تعريف الكوميديا تعريفا تجريديا أمر بالغ الصعوبة، وكذلك التمييز بين الكوميديا والأساليب الكوميدية الأخرى، مثل المسرحية الجروتسكية، أو الهجائية، أو الفارس. ولكننا في ظروف محددة، وفي لحظات خاصة في الأدب، حين ينحى التعريف جانبا، نجد أن استشفاف الكوميديا ليس أمرا عسيرا، ذلك أنها تطالعنا برؤيتها الخاصة للحياة، وبنوع معين من الكثافة يوازي كثافة الرؤيا التراجيدية. وما عسانا أن نقول عن التعريف أمام الأنماط المختلفة مثل التراجيكوميديا أو تلك اللحظات التي عندها يحيل إشعاع الكوميديا أو ظرفها الساخر المشهد التراجيدي الى شيء آخر؟ وإذا كانت هناك أعمال أدبية تستعصي على التصنيف كتراجيديا أو كوميديا فان أمامنا على الأقل، وفي الوقت الحاضر، اثنان من «الاختبارات المعملية». هناك أولا ما يتعلق بالكثافة العاطفية والفكرية في الأسلوبين التراجيدي والكوميدي، والتمييز بينهما يحدده الذوق الحساس والتجربة النقدية. ومن ناحية أخرى يمكننا أن نعود إلى الاعتماد التقليدي على نهاية المسرحية، فنحاول التوصل إلى تعريف نتواضع عليه للكوميديا على أنها عمل يحمل الإمكانية الدائمة للنهاية السعيدة.

وستظل هناك صعوبات بطبيعة الحال. فمسرحية قصة شتاء [169] لشكسبير تثير في إلحاح شديد بعض التساؤلات. فلو اتفقنا مع صمويل جونسون ولفيف آخر من الكتاب المنتمين ألي التقليد النقدي السائد، فاعتمدنا على نهاية هذه المسرحية، لسلمنا بأنها كوميديا. ومع ذلك فما فتىء النقد يتعثر في تحديد النمط الذي تنتمي إليه هذه المسرحية ورفيقاتها: العاصفة [170] سمبيلين [171]، وبيريكليز [172]. فقد ظلت لأجيال تعرف «بالرومانسيات» أي نوع من الانبثاق الخريفي الذي أعقب فترة التراجيديات الشكسبيرية. وقد أثرى التفسير الرمزي مضمون هذه المسرحيات، كما أن المقابلة بينها وبين حكايات الضياع والعودة اكسبها عمقا لا يستطيع مسار الأحداث معه الانفلات من التراجيديا إلى الكوميديا إلا بشق النفس. وقد درج النقاد في الأعوام الأخيرة على أن لا يستبقوا استنتاجاتهم فأطلقوا

على الأعمال الأربعة، على نحو أكثر حيادا، «المسرحيات الأخيرة»، تاركين خصائص كل مسرحية منها بمنأى عن التعريف. فليس من الدقة أن تعرف العاصفة أو قصة شتاء بالكوميديا لمجرد انفراج العقدة المسرحية عن نهاية سعيدة في مشاهدها الأخيرة. فان جوهر قصة بروسبرو [173] الطويلة في المسرحية الأولى، هو النفي في جزيرة. وعندما يعود إلى «المجتمع» يتخلص تماما من علمه بالسحر فيواري كتبه الثرى-وفي هذا حل سعيد لكنه في نفس الوقت تصالح مع مجتمع من الأعداء السابقين يشوبه التخلي والإحساس بالضياع. وفي المسرحية الثانية يتم العثور على برديتا المفقودة، وتأخذ ليونتيس الرهبة عندما يكتشف أن أمراً عجبا قد طرأ على جسد هيرميون الرخامي فيصيح «ياالله، لقد دبت فيها حرارة الحياة!» ومثل هذه الخاتمة المتوجة بالوئام والمصالحة هي من شأن الكوميديا.. ولكن لا يزال هناك من التساؤلات الملحة ما يؤرق ذاكرة المتفرج او القارئ الواعي: ماذا عن عاميليوس المتوفي، وهو وريث العرش؟ أو عن منفى هيرميون النسكي لستة عشر عاما، أو عن ندم ليونتيس الطويل بفعل الغيرة المريرة الفاجعة؟ بل ماذا عن صبا برديتا [174] وفترة مراهقتها وهي بعد صغيرة، يصفها اسمها تمام الوصف. لم يكن محض مصادفة إذن أن يعيد طابع هذه المسرحية ولحظات التأزم فيها إلى الأذهان لحظات بالغة الخطورة، ليس في كوميديات المرحلة الأولى، بل في تراجيدياتها، ففي برديتا، وهي تقوم بتوزيع الأزهار، نجد صدى بليغا لاوفيليا في لحظات مأساتها. فكما تميز اوفيليا [175] بين لابارتس الشاب وبين الملك والملكة في كهولتهما:

هاك زهرة الجبل، أنها للذكرى.. فاذكر أرجوك يا حبيبي.. وهاك زهور الفيحن... ولكن حملك لزهور الفيحن [176] لابد أن يختلف، فكذلك تفرق برديتا في غمرة نشوتها بين الكهولة والشباب فتقول:

زهر الخزامي الساخن، النعناع، وسعتر البر، والعترة، والآذريون الذي يستكين مع الشمس في مغربها، ليستيقظ معها دامع العين. هاك أزهار منتصف الصيف، وأظنها تعطى للرجال في منتصف العمر.

آه يا بروسربينا،

هاك أزهار...

النرجس،... والبنفسج... وأزهار الربيع الشاحبة...

إكليل الملوك، وزنابق من كل الأنواع،
والزنبقة الملكية إحداها.
غير أني لا أملك هذه،
لأجدل لكم منها أكاليل ولأنثرها،
على حبيبي مرة ومرات!
(قصة شتاء، الفصل الرابع/ المشهد الثالث).

وفي الطرف الآخر من ميزان العاطفة، نجد أن مصدر التراجيديا الكامنة في هذه المسرحية هو عنصر الغيرة، وهو ما يذكرنا قولا وفعلا بغيرة عطيل [177]. فعلى الرغم من أن هذه المسرحية هي كوميديا دون شك، إلا أن إمكانية وقوع الضياع التراجيدي يقبع في صميمها. وانه لخيط رفيع حقا ذلك الذي يحمي ليونتيس من أن يكون محاكاة ساخرة لعطيل، وربما تمثلناه وهو يصيح، في مواجهة حرمانه ومعاناته الكثيرة الطويلة، كما يفعل عطيل:

آه، واأسفاه، يا بو لينا، واأسفاه!
ما اشد ما يقترب فن اموميديا في اتجاهه من مضمون التراجيديا.

٦ طقوس الكوميديا

عندما يشرع جاور، وهو الشاعر الذي يقوم بدور الكورس في مسرحية بريكليز لشكسبير، في أداء أغنية قديمة، فانه يكفل جودة نوعها بانتقاء أغنية لها علاقة بالطقوس التي تؤدى في الريف، تلك التي كانت ترتبط بالمهرجانات الدينية والشعبية وأيام الصيام. وكانت هذه لا تزال حية في الأذهان في حياة شكسبير، حتى أن المدن النامية كانت تحتفظ بأنماطها الطقسية في عروض وحفلات تنكرية، ومواكب، تظهر فيها شخصيات ملكية أو غيرها من الشخصيات، مما يضفي على المناسبات الرسمية أبهة وجلالا. وكان النمط الطقسي للكوميديا، مثلها في ذلك مثل التراجيديا، لا يزال مرتبطا بالمهرجانات التي تقام كل عام، سواء في ذلك الاحتفالات المسيحية الصريحة بميلاد المسيح وموته وبعثه، أو ما يتعلق بأعياد الميلاد والجمعة المجيدة وعيد الفصح، أو المتعلق بالأنماط البدائية التي خلدتها الأساطير والتي تدور حول عملية الميلاد والقران والموت التي تتردد مع الإيقاع الموسمي على مدار السنة: فهناك خصوبة الصيف، ونضج الخريف، وما في الشتاء من موت ودفن، ثم تجدد الحياة وانبثاقها في الربيع. ومن الواضح أن هناك

كان الناس يتغنون بها في الأعياد
في أمسيات أيام الصيام
(178) ومع ألا شربة المقدسة

إيقاعا يربط بين النمط السنوي للطقوس الوثنية والمسيحية على السواء: وعلى هذا النحو تعكس الكوميديا هذا النمط الأسطوري سواء في ذلك كوميديا أرسطو فانيز التي هي من نوع «كبش الفداء»-كما سنرى فيما بعد، أم عند شكسبير، فهي تحتفي على نحو منتظم «بالخضرة وازدهار الحياة». أما بالنسبة للقارئ والناقد في القرن العشرين، فان هذا النمط الذي كاد أن يندثر أن شابته الشوائب في إطاره الطبيعي والروحي، فينبغي إعادة خلقه بصورة واعية. وفي هذا مجال مشترك بين جهد الدارس وخيال المبتكر. وهذا ينطوي على مشاكل خاصة بالتفسير الدرامي، سواء في المكتبة، أو في قاعة العرض.

ذلك أن النقد، بدءا من هـ. ك تشيمبرز [179] حتى ش. ل. باربر، مرورا بنورثروب فراي [180]، قد أيقظ فينا الوعي العميق بهذه المصادر الأساسية للحدث الكوميدي، التي كثيرا ما تكون بعيدة عن الأذهان... ويذكرنا مقال ش. ل. باربر الذي حمل عنوان «النمط الساتيرني في كوميديا شكسبير»[181] (مجلة سيواني ريفيو، العدد الصادر في خريف عام 1951) بعالمية هذه الأنماط، حيث يقول:

إن عوليس [182] والأرض الخراب [183] عبرتا عن الحياة في مدينة حديثة إذ تمثلانها في حالة استحضار للطقوس والأساطير الأساسية... وقد ابتدع علم النفس وعلم الأجناس تدريجيا مجموعة مناظرة من الأسماء الشمولية-مثل «عقدة أوديب»، «روح الإخصاب»، «الأنماط السلوكية البدائية المتعلقة بتجدد الميلاد».

وقد يساعدنا في هذا الصدد أن نربط بين فروع المعرفة المختلفة المتداولة بين مكتشفات علماء الدراسات الكلاسيكية «للعناصر الشعبية» في الدراما مثل تشيمبرز في كتابه: مسرح العصور الوسطى. فقد أعادت مثل هذه الدراسات إلى الأذهان ذلك التراث الفني الذي كاد يطويه النسيان، والذي كان السبب فيما تميز به المسرح الاليزابيثي من روح الخلق والإبداع. ومن باربر يذكرنا بأن هذا التراث يتطلب منا الدراسة الواعية، فيقول:

في الحضارات القديمة كانت مثل هذه الأنماط تجئ ضمنية في ممارسات خاصة، فلم تكن هناك حاجة إلى تسميتها. ولكننا ألان في حاجة إلى مسميات لها (مثل «عقدة أوديب»، «روح الإخصاب»... وهكذا) لان

عقليتنا التي تعودت على الإلمام بما يجري في العالم كله، وعلى النسبية في الربط بين الأشياء، لم تعد تقبل القول بأن نظاما معينا من الرمزية [184] قد يبلغ من الوضوح حدا تنتفي معه الحاجة إلى التفسير.

ثم يوضح باربر الوسيلة التي يستطيع بها القارئ النابه للدراما الرفيعة أن يكتسب دراية بأقدم الأصول والمصادر للحدث الدرامي (يوضح وسيلته هذه في كتابه كوميديا شكسبر الاحتفالية، 1959)، فيقول:

تعتبر دراسة الأنماط التي تشترك فيها الدراما مع الطقوس إحدى وسائل اكتساب هذا الوعي، اذ لا بد من أدراك الدور التمثيلي يسبق الشخصية التي تضطلع به وان الإيقاع الأشمل للحدث كله يحدد معالم المسرحية، بل انه يخلق أجزاءها خلقا.

ألان فلنختبر هذا القول في اختصار بعقد مقارنة بين نهايات كوميديات معينة لشسكبير. فهاهو ذا نورثروب فراي يضم مسرحيات شكسبير الرومانسية إلى التراث المتعلق بمسرحية الطقوس الموسمية (في مقاله كبير الأثر «أساطير الربيع»، الوارد في كتابه تشريح النقد، 1957)، حيث يقول:

لنا إن نطلق عليها دراما «الخضرة والازدهار» [185]، حيث أن القصة المسرحية فيها تتمثل في موضوع الطقوس المتعلقة بانتصار الحياة والحب على الأرض الخراب... إذ يبدأ حدث الكوميديا في عالم يقدم لنا على انه عالم عادي. ثم ينتقل إلى عالم من الخضرة والازدهار وهنا يتحول تحولا كاملا يتحقق بعده الانفراج الكوميدي [186]، ويعود الحدث الدرامي بعد ذلك ألي العالم العادي (ص 182).

ويضرب فراي أمثلة رئيسية على طقوس التجدد هذه من مسرحيات: سيدان من فيرونا [187]، حلم ليلة منتصف الصيف، كما تحبون[188] و زوجات وندسور المرحات [189] ويستمر في تعليقه قائلا:

في مسرحية تاجر البندقية يتمثل عالم (الخضرة) وهوالعالم الذي يأتي ترتيبه الثاني في دورة التحول، في شكل منزل بورشيا الذي تكتنفه الأسرار في مدينة بلومنت، بما يحتوي عليه من صناديق مسحورة وإيقاعات كونية متناغمة ورائعة تنساب منه في الفصل الخامس (ص 182, 183).

كل هذا صحيح تماما، ولكن علينا إن ننطلق منه فنتبين الصفات المميزة

الأكثر عمقا والتي ينهي بها شكسبير كوميدياته. ومن المفيد هنا أن نقارن الوسائل التي يستخدمها شكسبير في مسرحياته: كما تحبون، الزوجات المرحات، حلم ليلة منتصف الصيف، وجهد الحب الضائع [190] (رتبت هذه المسرحيات من الناحية المنطقية وليس من ناحية تسلسلها الزمني) ليصل بالنمط الخاص بكل مسرحية منها إلى غايته من إيقاع متجدد للحياة.

إن مسرحية كما تحبون تتفق ووصف فراي لمضامين كوميديا عالم «الخضرة والأزهار»، فهي زاخرة برمزية انتصار الصيف على الشتاء، كما إن إحدى وسائل تحقيق النهاية السعيدة فيها هي ذلك الإطار الدرامي الكثير التأنق، إلا وهو «الماسك» أو الفصل التنكري [191]. أن الفصل التنكري «هيمن» (الزواج) يبدو على الصفحة المكتوبة مقتضبا على نحو مخادع، لكنه شيء آخر على خشبة المسرح. فان الموسيقى تزيد من حجمه، وكذلك يفعل دخول الشخصيات، والرقص (وهو يرمز إلى الزواج)، وهناك في النهاية اندماج ساحر لكثير من الشخوص المتباينة التي تلعب دورا في طقوس الزواج. ومما له مغزى أن هذا الفصل التنكري يصل إلى أوفى أحجامه في نهاية المسرحية وهي كثيرة الاحتفال بالشكل. مما يجعله أقرب إلى احتفال ملكي، منه إلى الطقوس البدائية. وذلك بصرف النظر عن تلك الذكريات الأزلية التي تثيرها الطقوس الخاصة بالإخصاب (المرتبطة بشخصية هيمن الأسطورية).

أما مسرحية زوجات وندسور المرحات فتنتهي بنهاية مختلفة تماما. ربما يكون فلستاف أمرا سوء أو ربما كان (مرة أخرى نستشهد من فراى، والاستشهاد هنا يحوى مفارقة لطيفة) روح إخصاب. لكن نغمة الطقوس التي تتم في غابة وندسور تعيد إلى الأذهان بالقطع أسطورة ديانا واكتيون[192] بشكل ساخر. وقد وضعت بأحكام في إطار المضامين المكرورة للكوميديا البرجوازية [193].

وأما مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف فأشد من هذا تعقيدا وأعمى دلالة، فهي بالقطع بدائية «وأسطورية» وذلك على مستويات كثيرة. وقد اسبغ شكسبير على دنيا الجان فيها واقعية ملموسة تحملنا على تصديقها، سواء في جوانبها المشوقة أو المعتمة. غير أن هناك لبسا حقيقيا يكتنف التقييم النسبي للعالمين «الأخضر» و «العادي»، وكذلك فيما يتعلق بالقيم

النسبية لحالتي «اليقظة» و «الحلم». إن اكثر ما يعنينا، وينبغي لنا أن نعتد به في هذه المسرحية، ليس فقط النهاية الحقيقية للحدث ذاته، بل تلك الحقيقة الهامة التي يصل إليها بوتوم [194] عندما يفيق من حلمه بالجن، وهذا موضوع كوميدي وينبغي تمثيله على هذا الأساس. إنما جوهر الجد في هذا المشهد يتجلى في حديث بوتوم المنفصم من الأساس، والذي يصف فيه عالم الرؤى الذي دلف إليه قائلا:

«لقد رأيت في حلمي ما لم تسمع به عين، ولم تره أذن، ولم تتذوقه يد، أو يدركه لسان، أو يردده قلب». لقد درج المحققون لنص هذه المسرحية على رد هذا الحديث إلى اصله في الإنجيل، وذلك حيث يقول القديس بولوس في الباب الأول «الكورنثيون 2» (5- 9) «العين لا ترى الأشياء التي أعدها الله...» وتعتبر الفقرة الآتية من الرسالة الأولى للقديس يوحنا اقرب من هذا إلى حلم بوتوم، والى الصفة المقدسة في العبارتين: «يد المرء لا تقوى على التذوق ولا لسانه على الإدراك». يقول القديس يوحنا:

ذلك الذي رأيناه بأعيننا، وتبصرنا فيه، ولمسته أيدينا، هو كلمة الله في الحياة.

ولم يكن بوتوم في حلمه هذا مشوش الذهن أو مخدوعا تماما، فبعد طقوس الزواج المتمثلة في ذلك العالم الحالم الموجود في مسرحيته «بيراموس وثيسبي»، فانه سيعود، لا محالة، مرة أخرى إلى أثينا وقد انتعش بفضل «عالم الغابة الأخضر». وليس من قبيل الوهم إن نفترض من واقع حديث بوتوم الحاسم انه سوف يعود ليس فقط «منتعشا»، بل «بشيء على جانب عظيم من الثبات»، فنراه يشارك الأحبة في رؤياهم الطقسية لحياة يعمرها الحب المقدس.

أما مثالنا الأخير فنسوقه من مسرحية جهد الحب الضائع. تبدو هذه المسرحية نموذجا متكاملا للكوميديا الطقوسية، وهي كذلك بالفعل في انسحابها من الواقع إلى صومعة «العالم» وفي عناصرها التنكرية والجدال الذي يقوم بين الشتاء والربيع وتنتهي به المسرحية. غير أن النمط الطقسي يتحول، وعلى نحو فريد في هذه الكوميديا، بومضة تراجيدية تدلف بنا إلى عالم «الواقع»-وهذه الرؤيا التراجيدية لا تضير الكوميديا بحال من الأحوال، بل أنها تكسبها إمكانات أعظم بكثير. ذلك أن المضمون الأسطوري

الذي يتمثل في تصافي الأحبة يمضي على طريقه المرسوم في الكوميديا، وذلك في عبارات تتسم بالظرف والتأنق. فهذا رجل البلاط ميركيد يدخل قائلا:

ميركيد: رعاك الله يا سيدتي!

الأميرة: مرحبا بك يا ميركيد،

وان كنت تقطع علينا مراحنا.

ميركيد: آسف يا سيدي، فان ما احمل إليك من أخبار يثقل على لساني. والدلت الملك...

الأميرة: مات، لأحيا!

ميركيد: تماما، وبهذا تنتهي قصتي.

بيراون: أيها الاماجد انصرفوا، فقد اخذ المشهد يعتم.

(الفصل الخامس/ المشهد الثاني).

وهذا ما يحدث بالفعل، عندما يعصف الواقع مؤقتا بهذا التأنق، لكن المسرحية تمضي، مع هذا، إلى نهاية هي أقصى ما تقدر عليه الكوميديا من بشر، إن لم تحقق البهجة الصافية. وعندما تصل المسرحية إلى نقطة التمام، يظل هناك من يقطعون على أنفسهم العهود ومن يعدون بالزواج. ويجد بيراون المحتقر للناس (الذي كان له من نفاذ البصيرة ما جعله يتبين إن المشهد يوشك أن يعتم) نفسه بدخل لعبة العهود المقطوعة هذه. إن في وسعه إن يظفر بروزالين، و لكن بالشروط التالية:

روزالين: عليك، طوال الإثنى عشر شهرا القادمة، أن تزور من فقد من المرضى قدرته على الكلام يوما بعد يوم، وتتحدث دوما إلى من يئن من البائسين، وليكن شغلك الشاغل أن تفرض، بكل ما أوتيت من قدرة عارمة على الذكاء، البسمة على من أعجزتهم الآلام عن الابتسام.

بيراون: تريدين مني أن ابعث الضحك العاتي في حلوق الأموات؟

هذا لا يجوز، بل هو مستحيل.

فالمرح لا يحرك نفسا يضنيها الألم. (5/2).

ومن هذا التأكيد المرتاع الذي أطلقه بيراون، تنبثق «نظرية في الكوميديا»، لطيفة العبارة، كما تنبثق عنه قضية في الأخلاق.

فها هي ذي روزالين تطلق حكما عاما على طبيعة الظرف:

إن نجاح الدعابة تحققه أذن
المستمع، وليس لسان المداعب.
فان أصغت إليك الأذن المريضة،
وقد صمت بضجيج أناتها الأليمة،
فامض أذن في سخرياتك اللاهية،
فسوف اقبل بك زوجا.

ولكن روزالين لها تقديرها الخاص لما في روحه الساخرة من «ظرف» ومن «تعال لا معنى له» ومن «تعريض»، لا يقدره إلا «ضحك ذوي البال الخالي من المستمعين». وعندما يسلم بيراون بهذا الحكم تخاطبه روزالين قائلة:

ابرأ من هذه الروح
وأنا واثقة أنك ستبرأ أيضا من هذه النقيصة،
وترتد فرحا بما اسبغ عليك من إصلاح.

كل هذا يتم في رفق ولباقة ودون مساس «بأغنيات أبوللو» [195] في نهاية المسرحية. هذه الجدية العميقة التي تأتي بعد الخبر المؤلم تكسب هذه المسرحية الرشيقة السلوك، المثقفة التوجيه بعدا لم يكن أبدا في الحسبان.

لقد افتقد عصرنا هذا الإحساس الشكسبيري بطقوس الكوميديا. غير أن الدور الذي تلعبه كوميديا الطقوس يؤكد وجوده-في مواضع لم تكن متوقعة-في المسرح المعاصر. هناك تناقض معين بين الشعور الشكسبيري «بعالم الخضرة والازدهار» وما يكتبه فعلا الكاتبان المسرحيان جينيه [196] وأولبي [197]، ولكن مقارنة مشروعة يمكن أن تعقد بين إحساس كل منهما بأهمية الطقوس في الكوميديا. وتخلو مسرحيات جينيه بالتأكيد من الإحساس الأسطوري بذلك «العالم الآخر المتجدد»، ولكن في مسرحيته: الزنوج (لندن، 1967، فابر وفابر) يتم ارتياد الأزمة التراجيدية، وتجابه المسرحية مشكلة العنصرية، عن طريق تعمق طقوسي وباستخدام أساليب فنيه وثيقة الصلة بالتراث. ويضاعف هذا الإطار من قوة التأثير العاطفي، ويبدو هدف جينيه واضحا في الكلمة الافتتاحية للمسرحية:

هذه المسرحية التي، اكرر، كتبها رجل أبيض، إنما هي موجهة إلى نظارة

من البيض. ولكن إذا حدث إن أقدمت أمام مشاهدين سود، وهو أمر غير محتمل، فلا بد أن يدعى شخص أبيض-رجلا كان أم امرأة-كل ليلة. ولا بد أن يرحب به المسئول عن العرض رسميا، ويلبسه حلة احتفالية ويصحبه إلى مقعده الذي يفضل أن يكون من مقاعد الصف الأمامي بالقاعة. وينبغي أن يوجه الممثلون أداءهم إليه. كما ينبغي إن تسلط الأضواء على هذا الرجل الذي يرمز إلى الجنس الأبيض طوال العرض المسرحي. ولكن ماذا لو لم يقبل بهذا شخص أبيض؟ في هذه الحالة توزع أقنعة بيضاء على المشاهدين السود عند دخولهم المسرح. أما إذا رفض هؤلاء، فلا بد من استخدام دمية لتحقيق هذه الغاية.

وهذا الهدف الطقوسي المقصود تلح عليه مرة أخرى فقرة من الإرشادات المسرحية الطويلة التي يبدأ بها العرض:

«عندما ترفع الستارة يظهر أربعة من الزنوج في ملابس السهرة». لا بل واحد منهم، هو نيوبورت نيوز، وهو حافي القدمين-يرتدي كنزة من الصوف، كما تظهر أربع من الزنجيات في ملابس السهرة، يرقصن رقصة من نوع المنيوت حول النعش، على لحن من موازار يؤدينه بالصفير والدندنة. أما ملابس السهرة-ومنها أربطة عنق بيضاء للرجال-فينبغي أن تصاحبها أحذية من الجلد اللامع. إما عن ملابس السيدات-وهي أثواب سهرة مرصعة بالترتر اللامع الغزير-فأنها ترمز إلى الأناقة الزائفة، أو على أقصى ما يصل إليه سوء الذوق. وبينما يرقصن ويصفرن بالألحان، يقطفن أزهارا من صداري أثوابهن وطياتها ويضعنها على النعش. وفجأة يدخل رجال البلاد إلى خشبة المسرح العليا من ناحية اليسار. نعم البلاد. وكل ممثل يضطلع بدور أحد أفراد البلاد هو زنجي يلبس قناعا، والقناع يمثل وجه شخص أبيض. وينبغي وضع القناع على الوجه بحيث يرى النظارة إطارا اسود عريضا من وجه الممثل حول القناع بل ويرى شعر الممثل الأسود المفلفل.

إن ما يجده المتفرجون في لأوعيتهم من حاجة الى نمو طقس-مثل حاجة الطفل إلى لعبة طقسية-تجد هنا استجابة عظيمة في صورة موضوع مباشر وبسيط نسبيا. ويقوم أرشيبالد، وهو إحدى الشخصيات الرئيسية، بتحقيق هذه الغاية الصاحية، ويبعدها عنا في مفارقة ساخرة عبر مرحلتين

تصوغان الحدث الدرامي، وتوجه هذه الشخصية الكلمة التالية ألي المشاهدين في المشهد الافتتاحي:

الليلة سنمثل أمامكم. وحتى تظلوا مطمئنين في مقاعدكم وأنتم تشاهدون هذه المسرحية التي بدأ عرضها بالفعل، وحتى تركنوا إلى انه ما من خطر فيها قد ينخر طريقا له في حياتكم الثمينة-فسوف نلتزم بحدود اللياقة- وهي اللياقة التي أخذناها عنكم-فنجعل عملية التواصل بيننا وبينكم أمرا مستحيلا. سوف نزيد المسافة التي تفصل بيننا وبينكم بعدا-وهي مسافة ضرورية-عن طريق زهونا وسلوكنا وغطرستنا، ذلك أننا نحن أيضا ممثلون. وعندما انتهي من كلمتي، فان كل شيء هنا-(يضرب بقدمه في حركة تنم عن الغضب)-هنا! سوف يحدث في عالم الزجر الرقيق. أما إذا قطعنا كل ما يربطنا بكم، فلتنزلق قارة بأسرها، ولتهبط أفريقيا آلي القاع، أو تطير مع الريح.. (ص 12).

وتستمر المسرحية في طريقتها المتهكمة الشديدة التأنق، ويقوم أرشيبالد مرة أخرى بتحديد الإطار التهكمي عندما يصل الحدث إلى نهايته:

بهذا ينتهي العرض وأنتم ألان على وشك أن تختفوا. اسمحوا لي أولا، أيها الأصدقاء، أن أشكركم جميعا. فلقد قدمتم عرضا ممتازا (يرفع الممثلون الخمسة الذين قاموا بدور الحاشية أقنعتهم وينحنون). لقد أظهرتم شجاعة فائقة، ولم يكن من هذا بد. لم يحن الوقت بعد لتقديم مسرحيات تعالج موضوعات نبيلة. ولكن النظارة ربما حدسوا ما وراء هذا البناء الفارغ الأجوف. أننا كما يريدوننا نكون، ولهذا فسوف نبقى كما يريدوننا إلى النهاية، على ما في هذا من عبث. ضعوا أقنعتكم على وجوهكم مرة أخرى قبل أن تغادروا. قودوهم جميعا إلى الجحيم. (ص 95)

بفضل هذه المسافة التي تفصل بين الممثلين والنظارة وبفضل اللهجة الساخرة التي تحكم الكلام، يكتسب موضوع تراجيدي في جوهره ما للكوميديا من انضباط وانفراج. كما إن التعليق الختامي يحدد بدقة العلاقة بين العودة إلى استخدام طقوس الدراما المنمطة وبين المأزق الذي تواجهه الكوميديا في الوقت الحاضر: «لم يحن الوقت بعد لتقديم مسرحيات تعالج موضوعات نبيلة». وسنجد أنه «بموت التراجيديا» في عصرنا هذا قد أصاب الكوميديا نوع من العجز. ويواصل المسرح مسيرته-كما يرى

أرشيبالد رفاقه يواصلون مسيرتهم-متجها إلى «العبث». غير أنه إذا كانت الموضوعات النبيلة نادرة، فان الموضوعات «ذات المغزى» كثيرة، وهي ذات تأثير اجتماعي وأخلاقي. هناك مسرحية ألبي: من ذا الذي يخاف فرجينيا وولف؟ وهي مثل مسرحية الزنوج لجينيه، تعالج في مراحلها النهائية العلاقات بكثافة طقوسية. وهكذا نجد جورج ومارثا (وهما يمثلان نموذج الأمريكي البدائي، ويحملان أسمي جورج ومارثا واشنجتون) يكافحان لإنقاذ زواجهما عن طريق طفل وهمي يرفرف على حواشي هذه العلاقة. إذ يدرك جورج إن «الابن» الذي لا وجود له لا بد إن «يقتل» إذا أريد لزواجهما أن يمضي في طريقه السليم. وعند «موت» الطفل، وصرخات مارثا الهستيرية اليائسة، يترنم جورج بكلمات من قداس الموتى بينما تؤمن هني، زوجة جارهما القليلة الحيلة، على الكلمات:

مارثا: أنا ذكرته وحسب. ليكن، ولكن ما يحق لك إن تجاوز الحد. لم يكن هناك داع لان تقتله.

جورج: فليرقد في سلام.

هني: آمين.

مارثا: لم تك مضطرا لقتله، يا جورج.

جورج: فلتنزل عليه السكينة الأبدية، يا رب،

هني: وليسطع عليه النور الأبدي.

مارثا: لم يكن هذا... ضروريا.

(فترة صمت طويلة)

جورج: (في رقة) سيبزغ الفجر حالا. أرى أن الحفل قد انتهى.

تلك لحظة مسرحية قوية تثير بعض التساؤلات النقدية العويصة. هل يستطيع النظارة الموغلون في التأنق الحضاري في برودواي (حي المسارح في نيويورك) أو جمهور الحي الغربي (حيث المسارح الراقية في لندن) أن يشاركوا بما فيه الكفاية في المفارقات الجادة التي تتضمنها هذه الفقرة، أو إن يستقبلوا صلاة الموتى في آن واحد مع الكوميديا المرة المتمثلة في زواج قائم على الوهم؟ هل يمكن أن نطلق وصف الكوميديا على مثل هذا الموقف رغما عما فيه من ضحك وهزل عنيف، وإمكانية الحل السعيد؟ وهل انهار في هذه المسرحية، تقسيمنا للدراما إلى تراجيديا وكوميديا، فلم يعد أمامنا

إلا صفحة ختامية مؤقتة تهز بقوة مشاعرنا بما تتضمنه من رقة تتحسس الطريق على النحو التالي:

جورج: (صمت طويل)-سيكون الحال أفضل.

مارثا: (صمت طويل) لا .... ادري.

جورج: سيحدث... ربما.

مارثا: أني.. لست.. واثقة..

جورج: هل أنت بخير؟

مارثا: نعم. لا...

جورج: من ذا الذي يخاف فرجينيا وولف..

مارثا: أنا.. أخافها.. جورج. أنا

..أخافها.. يا جورج.

يا له من منعطف تاريخي غريب، ذلك الذي يدخل هذه اللحظات الطقوسية العديدة الأنواع إلى المسرح.

7 علاقات خاصّة للكوميديا

تنطوي البهجة على شعور بالسرور، مقيم أو وقتي. أما الضحك فلا ينطوي على غير الدغدغة الحقيرة.

سير فيليب سيدني دفاع عن الشعر (1595).

عاجلت المنية يوجينيوس فيلوليثيس (وهو توماس فون، أخو الشاعر هنري فون) عندما كان يقوم بأجراء إحدى تجاربه الكيميائية، مستخدما زئبقا قويا، فتطاير بعض منه إلى انفه فساقه إلى العالم الآخر.

اتوني وود، تعليق في مخطوط اثيناي اكسونينسس[198] (1691- 2).

ليست النقابات العمالية وحدها هي التي تواجه مشكلات الحدود التي تفصل بين نقابة وأخرى، فهناك حيرة أكيدة في معالجة الكوميديا في سلسلة تشتمل على دراسات منفصلة تضم أيضا العبث والمفارقة، والهجاء [199]. فهذه تعتبر ضمن حدود الكوميديا ومتاخمة لها، ولقد اضطرت الدراسة التي نحن بصددها مرات عديدة إلى استخدام صفات مشتقة من الاصطلاحات السابقة مما يحبذ ألان دراسة هذه العلاقات التي ترتبط بالكوميديا، ولو على نحو تقتضي الضرورة أن يكون مختصرا. أن الفقرة المخطوطية المذكورة في مستهل هذا الفصل من نسخة أثيناي أكسونينسس لانتوني وود، تمثل مدخلا لا بأس به. هذه الإشارة تتعلق بحقيقة محزنة، بل فاجعة بالفعل، ألا وهي موت توماس

فون بينما كان يقوم بإحدى تجاربه الكيميائية مستخدما زئبقا قويا. غير أن العبارتين «تطاير إلى انفه» و «فساقه إلى العالم الآخر»-بينما تسجلان، بما لا يقبل الشك، حقائق وقعت-تتضمنان أيضا حقائق ليس فاجعة بأي حال. ولنا أن نفترض استنادا إلى هذا الدليل وحده، أن وود كان يشعر بشيء من الشك في خيماء فون، وان هذه المفارقة امتدت إلى النهاية الأليمة التي أحدثتها فحورت من معناها وخففت من حدتها. ولا يسعنا إلا أن تعتبر المفارقة التي تتضمنها هذه الإشارة البسيطة نوعا من الوحشية الخفيفة.

إن أسلوبي العبث والفارس المترابطين يتميزان بنفس الطبيعة المركبة. ولسنا هنا بصدد دراسة دراما العبث، ولكننا مع ذلك ينبغي أن نفطن إلى ما تتضمنه هذه الدراما من ظاهرة تكافؤ الأضداد، وذلك في علاقتها ببعض المظاهر الرئيسية للكوميديا. يستشهد أ. ب. هنشليف (في كتابه العبث، لندن، 1969) بالفقرة التالية من دراسة يونسكو لموضوع «الطبيعة العشوائية للتصنيفات الدرامية»، فيقول:

أطلقت على كوميدياتي «مسرحيات مضادة» [200] و «درامات كوميدية» [201]، أطلقت على دراماتي اسم «درامات زائفة» أو «فارسات تراجيدية»، فانه يبدو لي أن العمل الكوميدي هو تراجيدي، وان تراجيديا الإنسان ساخرة في جوهرها. ذلك إن روح النقد الحديث لا تأخذ شيئا على محمل الجد الكامل، أو الاستخفاف الكامل.

(يونسكو، «اكتشاف المسارح [202]»، ص 86).

ومصداقا لما تقدم، تنتهي مسرحية الكراسي ليونسكو بتعليق على موسيقاها وتنسدل الستارة الختامية على نحو يعكس بدقة تشوش الرؤية المليء بالمفارقات في هذه «الكوميديا»، تقول الإرشادات المسرحية:

تؤكد موسيقى النصر التهكمية، معزوفة على الطريقة المتبعة في احتفالات الأسواق، الحدث الساخر، الجروتسكي والتراجيدي في نفس الوقت، الذي يؤديه الممثلان المشتركان.

ويقدم هنشليف فيما بعد تعليقا على بعض التقاليد المسرحية لدراما العبث، يحدد به طابعها بدقة تامة، حيث يقول:

إن استخدام الأشياء المحسوسة يحل محل الكلمات كوسيلة اتصال مؤدية

الى ظهور نوع جديد من الدراما، وفيها لا تستطيع الكوميديا وحدها ولا التراجيديا بمفردها بلوغ المعنى المراد في وضوحه المر.

(مسرح العبث، ص 78).

وسنجد بصفة عامة إن «الأشياء المحسوسة» لا تسمح بالتباس كبير مثلما تفعل الكلمات، وإذا كان مأربنا هو «بلوغ المعنى المراد في وضوحه المر»، فان المهمات المسرحية أكثر نفاذا إلى الغرض من لغة الممثلين-على الرغم من أننا، حتى عندما نسلم بهذه الحقيقة الجزئية في مسرحنا اليوم، نستعيد إلى أذهاننا «المعنى المراد في وضوحه المر» كما يتجلى في كلام بهلول الملك لير عندما يخبره بحقيقة أمره، وأيضا شعور الملك لير نفسه بالصفاء العطوف عند مصالحته كورديليا [203]:

عندما تركعين طالبة مني البركة،

اركع أنا طالبا عنك الصفح.

ما أشد ما تقترب لغة التراجيديا الراقية وأحداثها من قدرات الكوميديا على النفاذ-في لذع أو ابتهاج-إلى أعماق النفس البشرية!

أما الفارس فشيء آخر. فإذا كان الإحساس بالعبث يتجلى بأقوى صورة في مسرحيات فرناندو أرابال-فان عرض مسرحيته مقبرة السيارات [204] (عام 1969) كشف عن الكثافة العاطفية التي يتسم بها إحساسه بالحياة كأرض خراب أصابها الدمار-وتتمثل قوة الفارس الكوميدية ليس في تفاهات مسرحية عمة تشارلي الفارغة العقل، بل في الكوميديا الجادة التي ألفها فيدو [205] وشابلن، وتلك الأعمال الفارسية المشهورة في السينما الصامتة، ابتداء من شرطة كستون [206] إلى الأخوان ماركس، مرورا بماك سينيت وهارولد لويد، وهي أفلام يدحر فيها الإنسان ما يواجهه من أشياء ويتغلب على شرور الآلة الشيطانية بغفلته السعيدة أو بتجلده الكوميدي. ذلك أن الفارس له أصل جاد وهدف ثابت: فهو مشتق من كلمة «فارسينج»،أو من كلمة «فورس ميت» (اللحم المفروم للحشو) بمعنى الشيء الذي يقدم لأشياء أثمن أو أهم منه، كما يكون السجق مقدمة للديك الرومي في عيد الميلاد، أو كما يقدم دعاء «يا رب ارحمنا» بأجزائه التسعة للوصايا العشر: لتنتهي-في طقوس الكنيسة الإنجيلية-بالجزء العاشر والأطول من الدعاء («يا رب ارحمنا، وأنزل تعاليمك كلها في قلوبنا منزلة القبول...»). ويقول هيريك

في مؤلفه هيسبريديز [207]:

إن من ينظر إلى كتبنا يجد فيها
مثلما يجد في ملابسنا، كثيرا من قماش البقرم [208].

وكان هذا الاصطلاح قد اكتسب مجالا فسيحا من تداعي المعاني عندما بدأ المسرح في استخدامه، فكان الفارس يبطن حفلا مسرحيا يستغرق المساء. كما أن له نظائره الفعالة في الفن، وفي الفن المقدس، وفي الكوميديا المرة التي تتمثل في الشخصيات الثانوية في أعمال هيرونيموس بوش وهي تحملق في الشخصيات الرئيسية في القصة المقدسة لميلاد أو آلام المسيح. كما نجد نفس الروح في الفن العلماني كما تدلنا عليه فكاهات جاك كالوت [209] الداعرة التي يلقي بها الضوء على عروض الكوميديا ديلارتي [210]، كما تستحضرها رسومه المعروفة باسم حفلات سفيسانيا. ومن بين معا صرينا نعود لنتأمل لحظة عامرة في رواية البرج لوليم جولدينج، حيث يتحدث جوسلين-مأخوذا بمعمار كاتدرائيته-إلى ريتشل ماسون، فيصاب بصدمة تتيح له تلك المتعة الكوميدية الغريبة التي تعرف بمصطلح «الكوميديا الشاذة» والتي يطلق عليها في الاستشهاد التالي «الفارس والفزع:

«لم تكن ثورتها العارمة هي ما شل حركته، وإنما فحوى هذه الثورة. عندما كانت ريتشل تشرح له، ووجهها يهتز كزجاج نافذة في عاصفة، السبب في أنها لم ترزق بطفل، مع أنها طالما ابتهلت إلى الله في صلاتها أن يرزقها طفلا. وعندما سارت ومعها رودجر، وفي لحظة ليست مناسبة على الإطلاق، شرعت في الضحك-بل اضطرت إلى الضحك. ولم يكن السبب في الضحك أنها عاقر، كما قد يتبادر إلى ذهن البعض، وكما قالوها بالفعل، أبدا ما كان هذا هو السبب! أنها إنما كانت مدفوعة إلى الضحك دفعا، ثم اضطر هو أن يضحك-وقف رودجر في ريبة وارتباك تامين حتى حملت نفسها حملا إلى الممشى الشمالي المسقوف لتشهد عملية التعميد في الكنيسة. ووقف هو عند اسفل السقالات وجزء من طبيعة المرأة قد اشتعل بداخله، أخذ يذكر كيف اعتادا أن يتجاذبا الأحاديث في نعومة ورقة-وان إفراطا في الكلام-كانا يفعلان هذا تسعة آلاف وتسعمائة وتسعا وتسعين مرة، ثم يتطرقان في المرة العشرة الآلاف-إلى تلك الحقيقة التي تتسم بالبذاءة الفاضحة أو الخصومية المنتهكة فكأنما الرحم المغضب قد اكتسب

لسانا ينطق! بين نساء الدنيا كلها، فقط هي، مستحيل، غير معقول، ريتشل بالذات تفعلها-لا، بل تدفع إلى فعلها بإلحاح من طبيعتها الفوارة، تفعلها بشخص لا تقصده، وفي مكان غير مناسب، وفي وقت غير مناسب. لقد عرت الحياة من كل كسوة لها حتى وصلت إلى حيث يسود الرعب والفارس، كمهرج ذي لونين: أحمر وأصفر يضرب في فراغ غرفة التعذيب بمنفحة الخنزير المربوطة إلى عصا» (صفحتا 60 , 59).

وهكذا تصبح تلك البذاءة المتسمة بقليل من الكوميديا في نظر جوسلين، وفي ظروفه الضيقة المقهورة، رعبا من نوع الفارس. ونحن هنا على مقربة كبيرة من تلك اللحظات الكوميدية التي عندها يخلف العبث وراءه نوعا عن «الفكاهة المريضة». وهذا ما نجده في القسوة اللاسعة التي يتميز بها سؤال المندوب الصحفي الموجه إلى أرملة أبرا هام لنكولن [211] في «النكتة المريضة» التالية:

دعك من كل هذا وأخبريني، يا مسز لنكولن، ما هو رأيك في المسرحية؟ أو ما نجده في هذين البيتين المتسمين بالفكاهة الدفاعية واللذين كتبهما صديق لي بعد سقوط فرنسا في عام 1940:

قل لي أين نجد الخبز الفاخر،
الآن وقد سقطت فرنسا؟

وربما يمتد الفارس إلى مناطق أبعد من الرعب-وفي هذه الحالة لا تصلح «الكوميديا» ولا «التراجيديا» كتعبيرين مناسبين. في مسرحية التحقيق لبيتر فايس [212]، وهي تصوير واقعي لمحاكمة جريمة حرب، يعرض الشاهد الثالث العبثية الساخرة التي كانت إذ ذاك تشكل الحياة، أو الموت، فيقول:

أما أنا
فما نجوت من التسمم بالغاز
إلا بمحض الصدفة
فني ذاك المساء
كانت الأفران مسدودة. (ص 75).

ويصف الشاهد الثامن مستشفى السجن في أسلوب يذكرنا ببوش أو بقساوات بروجيل:

كان الحال أفضل في مستشفى السجن كان لدينا:

أضمدة من ورق الكريب
وبعض من لفائف القطن
وبرميل من المرهم
وبرميل من الطباشير
وكانت جميع الجروح تطلى بالمرهم
أما طفح الجلد فكنا نستعمل له الطباشير
يغطيه اللون الأبيض فلا يعود من بعد ظاهرا
بل لقد كان لدينا قرصان من الأسبيرين
معلقان في خيط
فكان المحمومون الذين تقل درجة حرارتهم عن المائة
يلعقون هذين القرصين مرة واحدة.
أما أولئك الذين تتعدى درجة حرارتهم المائة
فكان يسمح لهم بأن يلعقوها مرتين. (ص 44).

وكان بيراون قد احتج من قبل، في مسرحية جهد الحب الضائع، على أنه مهما بلغت براعة الذكاء المتوحش، فمن المستحيل «خلق الضحك في جوف الموت». على انه يبدو أن قرص الأسبيرين الذي ذكره بيترفايس-في مشهد معسكر الإبادة-قد وصل حتى رعب الكوميديا ذاته، إلى ذلك «الضحك الضاري» الذي لم يخطر على بال كتاب المسرح القدامى إلا نادرا.

8 تقاليد أرسطو فانيز وشكسبير

من المأمول إن تكون هذه الدراسة قد حذرتنا من الاعتماد على بطاقات العناوين والتصنيفات، وان كان للتصنيف الأدبي، فائدة واضحة، وهي انه يمكن عن طريقه استخلاص تقليد معين والإبقاء عليه، ضمن ما يتجمع حول التصنيف من معان أخرى. لذلك عندما نخص بالذكر مصنفين من الكوميديا يمثلان تقليدين معينين هما التقليد، الارسطو فاني «والتقليد» الشكسبيري «، فإننا لا نفعل اكثر من أن ننبه إلى وجود عبقرية درامية فذة قد خلفت في أعقابها سلالة متنوعة تحمل من الشبه بالجدود ما يرثه الأحفاد عن أسلافهم. وربما نبهنا كذلك إلى أن هذين الكاتبين العملاقين أبدعا أصنافا رئيسية معينة ازدهر في نطاقها أسلوبان من الكوميديا متباينان أشد ما يكون التباين. أما الأول، وهو الارسطو فاني، فهو أسلوب فكري تحليلي وجدلي، تحددت معالمه بأقصى ما استطاع الكاتب بلوغه من وضوح، قصد به إقناع النظارة برسالته. يصرح الناقد الأمريكي الدرألسن [213] (في كتابه نظرية الكوميديا، 1968) إن جميع

مسرحيات ارسطو فانيز» الإحدى عشرة الباقية عدا واحدة إنما هي إثبات، عن طريق الكوميديا، لقضية أساسية واحدة «(ص 73) وهو يحدد الاقتصاد الشديد في توخي الوسيلة التي يصل بها الكاتب إلى تلك الغاية الأساسية، فيقول:

إذا أردت أن تصنع صورا كاريكاتيرية درامية مثل صور أر سطو فانيز، فعليك أن تبحث عن أنواع المجاز التي تخاطب السمع أو البصر، تلك التي تتضمن أحداثا يمكن تمثيلها على خشبة المسرح. ولا بد لها أن تكون مثيرة للضحك-وعلى نحو مبالغ فيه: ويمكنك أن تفعل هذا باختيار أنواع من المجاز تحط من القدر بأقصى ما يمكن (هي نوع من المبالغة المعكوسة) دون أن تثير الاشمئزاز أو أية عاطفة جادة، ولا بد أن تشتمل هذه الأنواع على شيء عن العبث. وعليك أن تحط من قدر كل شيء وتسخفه دون أن تمس الشبه الذي يربط المجاز بالشيء الذي تقصد، فانك إن غيرت في هذا، أخفقت خطتك كلها. (صفحتا 71- 72).

وهذا وصف منهجي، أو استراتيجية هجائية، تعتمد على وضوح كامل في الهدف يميز مسرحيات أر سطو فانيز: ويتمثل هذا الهدف في القضاء على الهالة التي تحيط بموضوع الحرب، والهزء بمذهب المساواة بين الجنسين، وبالادعاءات الأدبية.

ويحدد عنوان الدارسة النقدية التي قام بها روبرت كوريجان [214] «كوميديا ارسطوفانيز: أو ضمير رجل محافظ» هذا الهدف الاجتماعي، ويمضي في تفصيله قائلا:

تعتبر الكوميديا بفضل اهتمامها بحاجات المجتمع وبفضل قدرتها على البقاء والمحافظة على نفسها نوعا محافظا من الأدب، فالكوميديا بطبيعتها محافظة، هكذا نجد أر سطو فانيز وسائر كتاب الكوميديا يتجهون بشكل قل أو كثر نحو الروح المحافظة. (كتاب الكوميديا: المعنى والشكل ص 353).

ولنا أن نقارن هذه النزعة المتأصلة في الكوميديا الإغريقية في القرن الرابع قبل الميلاد بنزعة مماثلة في كوميديا القرن السابع عشر في إنجلترا. إن مسرحية فوليوني التي ألفها بن جونسون تجري على النمط الكلاسيكي من حيث وضوح الغرض والعبارة: فالناس حيوانات وطيور جارحة، من سلوكهم الخارجي إلى طبائعهم الداخلية: هكذا نجد الكاتب يصور لنا

فولبوني وفولتوري وكورباشيو، وكورفينو. وربما كان أكرم للمرء أن يخلق ثعلبا من أن يكون غرابا أو نسرا، ولكن استنكار الجشع والإثراء الفاحش على حساب المجتمع خاصتان تميزان جميع الشخصيات في مسرحية فولبوني. وفي هذا نجد أسلوبا يبدو وكأنه صدى لعبارة السن التي تصف أعمال ارسطوفانيز بأنها «صورة كاريكاتيرية درامية». ويبدو أن التقليد الإنجليزي السائد في المسرحيات الأخلاقية [215]-التي تتحدد فيها هوية الشخوص بخصائصها الرئيسة، مثل المثابرة والأعمال الصالحة-قد ثبتت دعائمه بفضل استخدام جونسون لفكرة أن لكل شخصية مزاجا [216] خاصا يهيمن على سلوك هذه الشخصية. إلا أن دراسة الشعر الذي كتبت به المسرحية، تكشف لنا عن مرونة اكبر مما توحي به فكرة المزاج الثابت للشخصية، وذلك دون مساس بما في المسرحية من قدرة واضحة على التهكم.. ففي أول حديث في هذه الدراما يظهر فولبوني أمام كنزه المكنون وتكشف لغة الخطاب الذي يوجهه إلى ذهبه عما تدفعه إليه نزعة الجشع من كفر:

نعمت صباحا يا نهار، وبعدها إليك التفت يا ذهبي!

افتح باب المقام، حتى أملأ ناظري من القديس. وكأنما الفجوة التي تكنز فيها أكوام الذهب والسبائك والمجوهرات بمثابة (مقام) لولي من أولياء الله يحوى مخلفاته المقدسة، وتمضي اللغة على هذا النحو:

تباركت يا روح الدنيا ويا روحي!

وهذا تشبيه بكلمة الله الأولى التي خلق بها العالم فأخرجه من الظلمات إلى النور، أو هو شبيه بعمود اللهب الذي اخرج الله على هداه قبيلة إسرائيل من مصر:

... يظهر مثل اللهب ليلا، أو مثل النهار.

وقد خرج من العدم.

ولذلك يصبح تلهفه الجامح إلى الثروة نوعا من التعبد المتطرف:

دعني أقبلك

في تعبد، أنت، وكل اثر مقدس

في الكنز الذي تحويه هذه الحجرة المباركة.

ويذهب في عبادته حتى يصل إلى أبعاد تذكرنا بفوستوس:

يا ثمن الأرواح، حتى وجودي في جهنم، معك،
يساوي عندي النعيم المقيم

هذه هي «الكوميديا» وهي على شفى السقوط إلى التراجيديا. ولكن على الرغم مما يكتنف لهجة فولبوني من غموض، فان الحد القاطع لسخرية جونسون يضرب في لحم الفساد الاجتماعي. وعندما تتتابع أحداث المسرحية، تتسع دائرة المفارقة الساخرة في الكوميديا. ففي الفصل الثالث يدفع كورفينو زوجته سيليا إلى إشباع شهوة فولوني أملا في أن يرثه بعد موته. وينطلق فولبوني منشدا في غبطة ظاهرة:

تعالي، سيليا يا حبيبتي، نحقق،
ما واتتنا الفرصة، متع الحب وأمانيه،

ولكنه عندما يصيح «لا بد أن تستسلمي أو لارغمنك على ذلك» تصبح روح الميلودراما [217] هي الغالبة ثم يتبعها «الفارس» عندما يهب بوناريو الطاهر-وان يكن مضحكا شيئا ما-لنجدتها صائحا على النحو الكوميدي الرائع التالي:

عندك، أيها المغتصب القذر، والخنزير الفاسق!
دع السيدة المكرهة وإلا فالموت لك. أيها المخادع.
لولا أني اكره أن أخطف عقوبتك
من يد العدالة، لأصبحت أضحية يقدمها القصاص في الوقت المناسب
أمام هذا المذبح، وذلك التراب، معبودك.

فولبوني إذن هو «خنزير شهواني»، «ويد العدالة» سوف تمتد بكل ثقلها في نهاية المسرحية إليه، «ومعبوده الزائف» هو «تراب» لا تقل الاستهانة به هنا عما يرد في الأحاديث التي تتصدر المسرحية-لكن النغمة قد تغيرت على نحو مقلق، بحيث نجد أنفسنا مدعوين إلى استجابة كوميدية مختلفة تماما عن التهكم الذي استمتعنا به مع الكاتب في المشهد الأول، بل إن النغمة لتزداد حدة لدى نطق القضاة بالحكم القارس في المشهد الأخير من المسرحية. هنا تتوطد أركان الجدية الارسطوفانية في اتجاهها إلى النقد الاجتماعي وترتكز في وثوق على أساس من الألوان الكوميدية الكثيرة التي مرت بها هذه الكوميديا المركبة:

خذوهم جميعا! وليأخذ من شهدوا كيف كان جزاء الرذيلة، العبرة،

ويعوا الدرس: فالأعمال الشريرة
أشبه بالوحوش، تأكل حتى تسمن، فإذا سمنت نضحت دما.

ومن المفيد إن نقارن هناك بين الوسائل الفنية التي يستخدمها جونسون وبين تلك التي يستخدمها موليير، الذي تنتمي مسرحياته إلى نفس التراث الكلاسيكي المتميز بوضوح الفكر، رغم إن هذه المسرحيات تنبثق من بيئة اجتماعية مختلفة. وقد كان المسرح التراجيدي سائدا في باريس عندما قدم إلينا موليير بعد إن قضى فترة تدريبه الأولى في الأقاليم يكتب مسرحيات من نوع الفارس المرتجل ذي النزعة إلى نقد المجتمع والمعروف باسم الكوميديا ديلارتي. وكان على أفضل مسرحياته أن تصمد أمام التراجيديا المعاصرة التي كتبها كورني [218] بكل ما تحويه من براعة. كما إن فترة حياته الأخيرة تداخلت مع الفترة التي كتب فيها رأسين أولى تراجيدياته الخالدة (عرضت مسرحيته اندروماك على مسرح فندق بورجوني عام 1667، بينما ظهرت مسرحيات موليير: كاره البشر وطبيب رغم أنفه عام 1666 والبخيل عام 1668 [219]. وكانت تلك التراجيديات بمثابة منافس عالي الشأن، ولم يكن بد لكوميديا موليير-إذا ما أرادت أن تتعايش مع ما تميزت به مسرحيات كورني وراسين من نفاذ بصيرة في التراجيديا-من أن ترتفع إلى هذا المستوى فتصبح على جانب كبير من التركيب والوعي الاجتماعي الجاد. لقد آخذت مسرحيات موليير عن فرق الكوميديا (ديلارتي) أفضل ما فيها من هجاء ساخر شفاف. ولكن موليير عندما وصل بفنه إلى درجة النضج والإبداع (كممثل وكاتب مسرحي على السواء) زاد فنه المسرحي برامة وقوة. ومرة أخرى نجد أنفسنا-كما هو الحال في أعمال بن جونسون-أمام المجال الفسيح الذي تحرك فيه ارسطوفانيز في النقد الاجتماعي، ومن خلال موضوعات شديدة التنوع: فهناك الادعاءات الاجتماعية والفكرية، وهناك النفاق باسم الدين، والطمع فيما يملكه الغير، وحشد من العيوب الأقل خطرا. غير انه بظهور مسرحية كاره البشر، قبل موت موليير بسبع سنين، كان المعلم الفرنسي قد بلغ أوج عظمته. فموضوع هذه المسرحية-وهو الرفض النهائي لغرور وفساد هذا المجتمع والاحتجاج على عجزه عن التعاطف، وما يكتنفه من رياء ومداهنة-هو الموضوع ذاته الذي أوحى لشكسبير بكتابة تراجيديا من أشد مسرحياته لذعا، ألا وهي: تيمون

الاثيني[220]. إن الكاره للبشر بمواقفه الاجتماعية، وباشمئزازه الذي عبر عنه بعنف، ينتهي به الأمر إلى الفرار من الناس. وهذا يوازي ما حدث لتيمون الاثيني الذي رفض هو الآخر بشكل بذئ صارخ مجتمعه الاثيني. أن حديث السيست الختامي لا يدع مجالا للشك في هذا التوازي بين الشخصيتين:

الخيانة تحيط بي من كل جانب، والظلم يتراكم فوق رأسي، واني لأنتوي الهروب من هاوية الرذيلة المنتصرة هذه، باحثا في أرجاء الدنيا عن بقعة نائية تتيح للمرء حرية العيش وفقا لمقتضيات الشرف.

إن إشارة تيمون إلى ذلك «القصر الأبدي» الذي يشرف على «البحر المالح» تردد نفس الأنغام التراجيدية العميقة التي نجدها عند لير إذ يقول:

... ولا شيء يعيد إلى ما فقدت جميعا.

أما مسرحية كاره البشر التي ألفها موليير والتزم بها حدود الكوميديا الحقة فتصل إلى أغوار عميقة يندر الوصول أليها في هذا الشكل من كوميديا الفكر الرفيع. وهنا يقول جون وود [221]، آخر من ترجم هذه المسرحية إلى اللغة الإنجليزية (دار نشر هارموند رويرث، 1959، ص 11):

أنها تدفع برؤية الكوميديا للواقع إلى الغاية، أو هي-كما يشعر البعض-تتجاوز الغاية إلى مناطق لا يدركها غير التراجيديا. أنها من روائع ذلك المسرح النادر الذي يتحد فيه الوجدان مع الذكاء في توافق يمتاز بالحكمة والتعاطف والبهجة. أنها أحد الأعمال التي وصفها دونو دي فيزي، في كلمات يتردد المرء في ترجمتها، حين قال: «أنها تثير ضحكا ينبع من القلب»[222].

ليس في مسرحية تيمون الاثيني من الضحك الصادر من القلب إلا القليل، والاختلاف الذي نلحظه في معالجة موليير للموضوع عنوان على الانتصار الحاسم لأسلوب أرسطو فانيز الموجز الذكي، والذي استطاع أن يتجاوز هنا موقفا هو-بالإمكان-تراجيدي بفعل ما فيه من مفارقة. صحيح إن تقويم «الرذيلة»-سواء في مسرحية الضفادع، أو في مسرحية فولبوني، أو في مسرحية طرطوف-قلما يردع من يقترفونها، كما فطن إلى ذلك موليير آسفا في مقدمته لمسرحيته طرطوف (التي ترجمها هـ. م. بلوك[223]، نيويورك، 1958) حيث يقول:

إن المنافقين لا يفهمون فن السخرية اللاذعة، فقد غضبوا على الفور، أدهشهم أنني تجرأت إلى حد تمثيل أعمالهم، وأنني حرصت على وصف حرفة يشارك فيها أعداد كبيرة من الناس الطيبين. وتلك جريمة لا يمكن أن يغفروها لي، ومن ثم شهروا السلاح في وجه مسرحيتي الكوميدية في غضبة مخيفة.... إن الناس يتقبلون النقد مستخفين ولكنهم لا يتسامحون مع الهجاء.

ولو رحنا نصنف الفن الكوميدي عند بنتر [224]، فهو ينتمي هنا-إلى ذلك النوع من الفن العقلي الهادئ الذي يتناول بالسخريه المآخذ الخفيفة. ذلك أن هارولد بنتر، مثله في ذلك مثل بيكيت [225]، لا يهتم بتقديم شخوص لها قامات تمكنها من الاضطلاع بأدوار تراجيدية، فان شخصيات مثل ديفز، وديدي، وجوجو تبدو أقزاما من الناحية الدرامية إذا ما نزلت بساحة الملك لير. غير أن إفصاح هذه الشخصيات عن فشل الإنسان الذريع في التفاهم مع أخيه الإنسان هو في حد ذاته نظرية عميقة في ذلك التقليد الذي جرت عليه الكوميديا الذهنية [226]. واهتمام ديفز بالوصول إلى سيد كب، في الفصل الأول من مسرحية الحارس [227]، هو مشهد من مشاهد الكوميديا الراقية، إلا أن إهماله الملغز لبعض الأشياء وتهربه منها يتجاوز حدود الضحك المريح، إلى حدود الضحك القلق.

ديفزان الجو ملعون وفظيع وجهنمي، كيف أذهب إلى بلدة سيدكب في هذا الحذاء؟

آستن: ولماذا تريد الذهاب إلى سيد كب؟

ديفز: أن أوراقي هناك! أنها تثبت هويتي، ولا أتستطيع الحركة بدون هذه الأوراق. هي التي تقول لي من آنا... إنني أمشي بين الناس باسم منتحل. ليس هذا اسمي الحقيقي.

آستن: وما اسمك بين الناس؟

ديفز: جنكنز، برنارد جنكنز. ذلك هو أسمى المستعار. هذا هو الاسم الذي عرفت به، على أية حال... لكن هذا ليس اسمي الحقيقي. لو أنني أخذت هذه البطاقة وذهبت فإنني أقع في حيص بيص.

آستن: وما هو اسمك الحقيقي أذن؟

ديفز: ديفز، ماك ديفز. كان هذا اسمي قبل أن أغيره. هذا النوع من

الكتابة المسرحية ينم عن ذكاء وهو «مسرح» جيد، ولكنه محير من ناحية المفارقة التي يتضمنها. فماذا يكون اسم ديفز؟ وما هو المصدر الأصلي لهويته؟-إن وراء الضحك تفككا كاملا للروح.

مثل هذه الأسئلة التى تدور حول هوية الإنسان تطالعنا أيضا بصورة كوميدية اشد قتامة وذلك في قصيدة ت. س. اليوم الدرامية المسماة «سويني أجونستيز»، والتي وصفها بأنها شظايا من الميلودراما الارسطوفانية. ففي الأبيات التالية يوجه سويني هجومه الغريب على عواطف دوريس وسنو وسائر الشخوص:

ذات مرة عرفت رجلا قتل فتاة،
في وسع أي رجل إن يقتل فتاة ما،
أي رجل قد يفعل، قد يضطر، قد يتوق
إلى أن يقتل فتاة، مرة في حياته.

وعندما يمضي سويني في عالمه الشبيه بالكابوس، ويعطي القاتل شرابا «ليشد من أزره»، فانه يرد على من يستغرب كيف «يشد أزر مثل هذا القاتل» بتصريح يبدو منه، على نحو أكثر بروزا منه عند بنتر، إن الكلمات قاصرة عن إيصال المعنى. يقول سويني «لا بد أن استخدم الكلمات وأنا أتحدث إليك، لا لأقول شيئا أو أعبر عن حقيقة بسيطة، وإنما لاهرب من القول، ولأعلن عدم دقة الكلمات». وفي هذا المأزق تتجرد الكلمات والوجود والهوية من معناها، كما يتضح من هذه الأبيات:

لم يدر إن كان حيا
وقد ماتت الفتاة
أو كانت الفتاة حية
وهو الذي مات
لم يدر إن كان كلاهما حي
أو كلاهما قد مات
عندما تكون وحيدا مثلما كان وحيدا
فقد تكون ميتا أو حيا، أو لا ميت ولا حي،
أكرر لك أن المطابقة هنا غير واردة
موت أو حياة أو حياة أو موت

الموت حياة والحياة موت
لا بد لي أن أستخدم الكلمات وأنا أتحدث إليكم.
لو أن هناك ضحكا في هذه الكوميديا فهو ضحك يبلغ أمر ما شهده المسرح.

وعندما ننتقل من التقليد الارسطو فإني إلى التقليد الشكسبيري، في كتابة الكوميديا، يقل الوضوح والتحايد في إلقاء مثل هذه الأسئلة، إننا هنا ندخل عالما ليس فيه تقريع ولكن فيه مصالحة، عالم لا يبحث بطريقة معقولة في أصول الآفات الاجتماعية ولكنه يفحص بشكل متعاطف العلاقات الإنسانية غير المعصومة من الخطأ. مثل هذه الكوميديا ليست مريحة دائما، فالتواجد في حضرة البهلول يمكن أن يكون تجربة مثيرة للأعصاب كما عرف أرسينو ولير. والبهلول يهتف صائحا في ايليريا «أقبل أيها الموت»، في حضرة الأحبة الشباب وينهي مسرحية يغمرها المرح في لياليها الاثنتي عشرة بتأكيد حزين بأن «الدنيا تمطر كل يوم». ونحن في عصرنا الحاضر لا تدهشنا أهمية بهلول البلاط المحترف وعلو قامته بعد أن اعتدنا على تلك البصيرة النافذة التي تجلت في فن روو [229]، والذي استطاع إن يعالج بنفس البصيرة النافذة والتعاطف القوى موضوع صلب المسيح، وما اجتاح قلوب الملوك الكبار من شفقة وفزع، وكذلك موضوع المهرج الذي يفيض قلبه بالرحمة. إن للمهرج اهتماما واحدا يحكم مهنته وهو إن يضع على وجهه القناع، وهو شارة الملك في عالم المهرجين، وهذا دأبه دائما في الحالات جميعا مهما تكن، في حفلات الزفاف التنكرية بما فيها من بهجة، في تصافي المحبين في اليريا وفيما أصاب لير من انكسار.

وتلعب مسرحيات بيرتولت بريخت دورا بارزا في الدلالة على شمول مثل هذه الرؤية الكوميدية، واستعصائها على التصنيفات القاطعة. ومسرح بريخت من وجهة النظر السطحية هو مسرح «ملتزم» بل مسرح تعليمي (يقول بريخت: عندما قرأت كتاب رأس المال [230] لكارل ماركس فهمت مسرحياتي) غير أن موقفه من النظرية الجامدة لا يمكن أن يكون أخف مما يبدو في مسرحياته التاريخية، مع أن هذه المسرحيات تتناول كارثة كامنة أو محققة أو قل تراجيديا: أنها تتناول فظائع حرب الثلاثين عاما في ألمانيا وذلك في مسرحية الأم شجاعة [231] كما أنها تصور ما يتعرض له

العالم من اضطهاد واستنكار لنزاهته في مسرحية جاليليو [232] وتعرض علينا كيف يفقد العالم النزيه أعصابه مما يؤدي إلى وصمه بشكل تراجيدي. ومع هذا فان مسرحية الأم شجاعة لا تتعرض لفظاعة الحقائق التاريخية إلا نادرا، بل أنها تنتهي بمفارقة تحوي محاكاة فكاهية لكورال لوثري [233]، كما يتمثل في الأبيات التالية:

استيقظوا أيها المسيحيون، فقد ذهب الشتاء!

وولت الثلوج والموتى يواصلون النوم

وعلى الرغم من أنكم لن تعيشوا طويلا

فلتنهضوا من الفراش ولتنشطوا !

وقد صرح بريخت باستمرار إن لهجة الدراما يجب أن يتحكم فيها روح المرح والظرف أو الابتهاج. أو كما قال «يجب إن تكون اللعبة المسرحية لعوبا بالفعل»، أو كما فسر لنا رأيه هذا في تعليقه على مسرحية جاليليو:

كلما تأكدت الجدية بجذورها التاريخية العميقة في العرض المسرحي كلما أمكن إرخاء العنان للفكاهة.

ولعل هذا هو سر الكوميديا الشكسبيرية، وهو قدرتها في أي موقف درامي على إرخاء العنان للفكاهة.

وفي مسرحية العبرة بالخواتيم عندما ينفضح أمر باروليس ويقف أمام زملائه في المعسكر خادعا كذابا، فانه ينحي المعاذير جانبا وينفذ ببصيرته إلى اس موقفه، فيقول:

كوني أنا من أنا بالذات هو الذي سيجعلني أعيش،

وعندما ينكشف اللثام تماما عن وجه انجلو في مسرحية عين بعين لا يملك إلا إن يصيح قائلا:

هذه الصفة قد انغرزت عميقا في صميم فؤادي النادم حتى أنني لأتلهف على الموت أكثر من تلهفي على طلب الرحمة.

وهذه الرحمة وهذا التسامح وهذا الوفاق مع المجتمع البشري يعبر عنه الدوق لكل ذكي حين يقول:

بهذا يدرك اللورد انجلو انه آمن،

يخيل إلي أني أرى في عينيه التماع الحياة.

على رسلك، يا انجلو، إن الشر الكامن فيك قد ولى عنك.

مثل هذه التصنيفات التي أشرنا إليها في تعبيرنا عن التقليد الارسطوفاني والتقليد الشكسبيري، أو ما شئت تصنيفات تعتبر مقياسا نقيس به على نحو عام ما في المسرحية الكوميدية من عمق، غير أنها تعبر أيضا عن «خصائص عائلية» يلمسها تاريخ النقد الأدبي في هذه المسرحيات الشديدة التباين. وهنا قد يحلو لنا أن نتلبث قليلا كي نبرر انشغالنا بالدراما دائما في هذه الدراسة. فماذا يمكن إن نرى مثلا ونحن نقلب في أذهاننا المضمون الكوميدي في أعمال فيلدينج، وجين اوستن، وتشارلز ديكينز وذلك التراث الذي خلفه كتاب الرواية عامة؟ وماذا نقول في تشوسر ودون وبوب وذلك الإرث الذي تركوه لنا في الشعر بما فيه من تهكم ساخر؟ (234) لا شك أن هذا كله هو في مجال الكوميديا ورؤيتها النافذة الخاصة بها. ومع ذلك فان هناك مبررا لانشغالنا الذي يكاد يكون تاما بالكوميديا الدرامية وذلك بصرف النظر عن أننا قد استعرنا مصطلح الكوميديا الدرامية من اهتمام أر سطو بالتصنيفات المسرحية-فالدراما سريعة الوقع مختزلة المضمون ومع ذلك تسعى وراء ارتياد المجهول. فمن خلالها نرى الموقف الذكي الشاذ وقد عولج بطريقة مختصرة بكل ما في فن ارسطوفانيز وموليير من قدرة على السخرية والمفارقة. وهكذا نستطيع خلال ساعتين من التمثيل المسرحي إن نشهد ما يكون غالبا تجربة لها بعد درامي، وذلك عندما تتعرض الرؤية التراجيدية لنور الكوميديا فتزداد كثافتها. وهكذا نجد مع بيراون أن الفن الكوميدي يمتد «حتى يجبر العاجز المعذب على الابتسام». وليس هناك فن آخر مثل فن المسرح يعرض على هذا النحو الشامل لتنوعات الكوميديا وقدرتها على الإيجاز.

٩ ميتافيزيقا الكوميديا

لا شيء يحدث هكذا خطأ
لا الشر، ولا الخسارة، ولا الألم.
ولعل هذا ما كان يقصده أفلاطون (235)؟

(مذكرات في اكسفورد، عام 1970، تأليف ف. ت. برنس)

ينهي المفكر الأسباني ميجويل دي أنامونو كتابه الإحساس التراجيدي بالحياة [236] (الصادر في سالامانكا، عام 1912) ببحث عن دون كيخوته [237]، كما يليق بالمفكرين الأسبان:

إن دون كيخوته باعتباره أنسانا فانيا يدرك عند موته طبيعة سلوكه الكوميدي فيذرف الدمع على ما فرط منه من آثام، إلا إن دون كيخوته الخالد، بعد أن يدرك سلوكه الكوميدي، يفرض نفسه على هذا السلوك فينتصر عليه ويتجاوزه في زهو دون أن يتنصل منه.

وليس من السهل علينا إن نقرر ماذا كان يعنيه سير فانتيس بالسلوك «الكوميدي» لكيخوته وما ينطوي عليه، فما هي طواحين الهواء التي كان يناطحها وهل استطاع الفوز عليها بخرقه الكوميدي، يرى أونامونو في هذه الكوميديا رموزا تدل على الموقف المعاصر، فيقول:

إن دون كيخوته ينصت إلى ضحكه هو ويسمع الضحك المقدس، وحيث أنه ليس من المتشائمين فهو يعتقد في الحياة الخالدة وأنه لا بد له أن يصارع التزمت العلمي المعاصر الذي يشبه ممارسات محاكم التفتيش... ويناضل ضد النزعة

العقلانية الموروثة من القرن الثامن عشر..

ولا بد للعالم أن يكون كما يريد دون كيخوته له أن يكون، ولا بد أن تكون النزل الصغيرة قلاعا شامخة، يصارعها، وينهزم أمامها في الظاهر، ولكنه واثق من الفوز عليها بأن يجعل من نفسه أضحوكة وسينتصر بفضل قدرته على السخرية من نفسه واتخاذها موضوعا لضحكه هو (طبعة فونتانا، عام 1962، صفحتا 311, 312).

ويؤكد اونامونو هاجسا طالما خامرنا خلال هذه الدراسة، وهو

أن الكوميديا لها رؤيتها النافذة الجدية ومضامينها البعيدة، سواء في خط مشترك مع التراجيديا وضمن نطاق حدودها، أو مستقلة بنفسها عن التراجيديا. وقد ذهب كثير من النقاد إلى أبعد من هذا وتحدث بعضهم (مثل ناتان سكوت الذي يستشهد بفراي) عن الاتجاه الديني للكوميديا حيث قال:

هكذا الكوميديا، أنها تؤدي بنا إلى ذلك النوع من الحقيقة الذي يطلق عليه اولداس هكسلي [(238)] اسم «الحقيقة الكلية»-وهذا نهج من أصعب ما يطلب إلى الخيال الحديث أن ينهجه...

ولعل هذا يمثل جانبا كبيرا مما يعنيه كرستوفر فراي عندما يقول لنا أن «الكوميديا مهرب، ليس من الحقيقة، بل من اليأس: أنها مهرب يأتي في آخر لحظة يؤدي إلى الإيمان».

(ناتان سكوت، في مقاله «ميل الكوميديا» المنشور في مجلة كريستيان سكولار الصادرة في ربيع 1961، ص 38، وقد استشهد بمقالة كريستوفر فراي «الكوميديا» التي نشرها في عدد مجلة تولين دراما ريفيو الصادر في مارس عام 1960، ص 77).

أننا هنا في عالم يبعد ستة قرون عن عالم الراهب الدومينيكاني نيكولاس كريفيت، الذي كان يمثل النقد الأدبي في العصور الوسطى وهو يعلق على تراجيديات سنيكا مبديا موافقته على الدراما التراجيدية ما دامت تحتفي بسقوط نبلاء الرجال ومستنكرا الكوميديا باعتبارها تعالج «موضوع انتهاك أعراض العذارى وتثير الولع بالبغايا»، أما نقدنا في العصر الحاضر فهو اشد تهذبا ويسمح باعتبار الضحك أمرا له ما يبرره كما يعطي للكوميديا أهمية ميتا فيزيقية. يقول نورثروب فراي (في مقالته المأخوذة من كتاب

تشريح النقد والتي عنوانها أساطير الربيع أو الكوميديا والتي ذكرناها آنفا)، يقول فراي وهو يتتبع الكوميديا في مراحلها الخمس المثالية: مرحلة الكوميديا ذات المفارقات، ومرحلة الكوميديا كيخوته، ومرحلة المضي نحو النضج المتنامي، أما المرحلة الخامسة فهي:

جزء من نظام مستقر منذ البداية وهو نظام اتخذ صيغة دينية متزايدة باستمرار ويبدو أنه يتجه بعيدا عن التجربة الإنسانية كلية.

(ص 185)

وهذا يذكرنا بمعالجة نورثروب فراي «لكوميديا الخضرة والازدهار»، وتلك العودة المثالية المنتظمة من تحضر البلاط والمدن إلى العالم «الطبيعي» طلبا للتجدد. وهو عالم غابة آردن، ذو الرؤية الكوميدية. إلا أن نورثروب فراي يمضي في الطريق الى أبعد من هذا. فغابة آردن وغابة ويندسور وأثينا مهبط الأحلام، لا تمثل مجرد العالم الأسطوري الخرافي الذي يعمره الجان ولكنها تشف عن واقع يتجاوز الأسطورة أو القصة الشعبية. وليس معنى هدا أن القصة الشعبية ليست حقيقة من نوع رفيع. ولا أن عبارات مثل «حدث ذات مرة» ومثل «عاشوا في التبات والنبات» مجرد عبارات طفولية، وانما لها مغزى عميق أيضا إذ إن التراجيديا أو الكارثة في الحكايات تهدد سندريلا، وجاك والاميرة، وغيرها من الشخصيات الطفولية ولكنهم جميعا يخرجون من الكارثة بعد جهد جهيد الى عالم مبارك يتجاوز عالمنا الراهن. ويعيشون «بعدها في التبات والنبات». إن نظرة نورثروب فراي للتراجيديا في مرحلتها النهائية تؤكد وجود هذا الاتجاه الغريزي الجوهري في الإنسان وكل ما يحبه من حكايات.

يقول فراي:

عند هذه النقطة نجد الكوميديا الوطيدة الأركان، رؤية دانتي في الفردوس [239]، تخرج عن نطاق الأساطير إلى عالم الرؤى-عالم أسطوري مجرد يختلف اختلافا تاما عن سابقه ويعلو عليه. عند هذه النقطة ندرك أن أشد الصيغ الكوميدية فجاجة في مسرحيات بلوتس لها نفس البنية التي نجدها في الأسطورة الرئيسية للديانة المسيحية نفسها، والتي تعتقد في وجود ابن يحاول تهدئة أبيه وفكرة إنقاذ المجتمع باعتباره مجتمعا وعروسا في آن واحد. (ص 185).

هذه كلمات سامية، وعندما نرددها قد نتصور أن المهرج الاليزابيثي ويل كيمب، وماك سينيت، والأخوان ماركس، وتشارلي شابلن، وحتى موليير، هؤلاء جميعا قد يجدون أن فنهم الكوميدي لا يحتمل كل هذه الادعاءات الميتافيزيقية. إلا أن هذه الأساليب الكوميدية المختلفة مثل الجرتسكية، وإثارة السخرية، والمفارقات، والعبثية، والتلاعب بالألفاظ، والضحك المهذب النابع عن التعاطف، كل هذه الأساليب تنتمي إلى فن واحد، فإنها جميعا وجوه متعددة للكوميديا، وفيها من التنوع ما يسمح باحتواء القضايا الميتافيزيقية أيضا.

وبعد إبداء هذا الرأي، فلنترك الكلمة لصديقين اسهما بعملهما بميداني الشعر والنقد على نحو فذ في اثراء حسنا المعاصر، كي ينهيا البحث بأقوال مكملة: أول هذين هو ت. س. اليوت في مقاله «الشعر والدراما»، حيث يختتم كلامه قائلا أن الفنون كلها لها قدرة:

على الوصول بنا إلى حالة من السكينة، والهدوء والصفاء النفسي، ثم تتركنا كما ترك فيرجل دانتي، لنمضي إلى منطقة لا يغني فيها دليل.

هذه المنطقة، التي هي هدف الكوميديا المقدسة، هي الغاية الطبيعية لما هو أقل شأنا في عالم الكوميديا. وحتى لا نعطي للموقف الكوميدي جدية ليست له، يذكرنا أزرا باوند في كتابه ألف باء القراءة بما يلي:

لا مكان في اشد دراسات الفن صرامة للشعور بالحزن والكآبة فالأصل في الفن أن يدخل البهجة على قلب الإنسان.

التراجيديا

10 بعض التعريفات والملاحظات

أر سطو:

التراجيديا إذن هي محاكاة لحدث يتميز بالجدية، وبأنه مكتمل في ذاته، نظرا لما يتسم به من عظم الشأن، في لغة لها من المحسنات ما يمتع، وكل من هذه المحسنات يأتي على حدة في أجزاء العمل، وذلك في إطار درامي، وليس قصصيا، أما الوقائع فهي تثير مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقق التطهير [1] المرجو منها لهذه المشاعر.

(فن الشعر [2] لارسطو، اكسفورد، 1909، ترجمة انجرام باي ووتر، الفصل السادس)

الحبكة المسرحية أما أن تكون بسيطة أو مركبة، إذ أن الأحداث التي تعرضها تتسم بهذه الطبيعة المزدوجة. فالحدث الذي يجري على النهج المذكور، ككل متصل، يعتبر بسيطا، طالما انه يحدث التغيير في أقدار البطل غير مصاحب بتغيير في مجري الأحداث أو الكشف التراجيدي، ويعتبر الحدث مركبا إذا ما انطوى على واحد من هذين أو على كليهما معا وينبغي في هذه الحالة أن ينبع كل من التغيير في مجرى الأحداث أو الكشف التراجيدي من بناء الحبكة المسرحية ذاتها، بحيث يأتي كنتيجة،

ضرورية أو محتملة، مترتبة على ما سبقه من وقائع. فهناك فرق كبير بين الشيء الذي يحدث مترتبا على ما سبقه من أحداث، والشيء الذي يحدث هكذا دون ارتباط بما سبقه من أحداث.

(فن الشعر، الفصل العاشر)

وبذلك يتبقى النوع الأوسط من الشخوص، وهو رجل لا يتميز بالفضيلة والعدل بشكل ملحوظ، وإنما تنزل به البلية، ليس من جراء رذيلة أو فساد، بل كنتيجة لخطأ في حكمه.

وهو أحد أولئك الذين يحظون بسمعة سامية وبنجاح ملحوظ من أمثال أوديب وثيستيز [3] وإشباعهما من ذائعي الصيت. وعلى ذلك فانه ينبغي للحبكة المثلى أن تتناول قضية واحدة، وليس اثنتين (كما يرى البعض)، وبذلك لا يكون التحول في أقدار البطل من الشقاء إلى السعادة، بل على العكس، من السعادة إلى الشقاء. ولا يجوز أن يتأتى ذلك عن أية رذيلة، بل من خطأ فادح يقع فيه البطل، على أن يكون الإنسان ذاته إما كما وصفناه، أو افضل من هذا، ولكن ليس بأسوا منه قط.

(فن الشعر، الفصل الثالث عشر)

ديوميد [4] (القرن الرابع من الميلاد):

(التراجيديا) سيرة أحداث تقع لشخوص بطولية (أو شبه مقدسة) في مجابهة المحن.

(ج. و. هـ. أتكنز [5] النقد الأدبي الإنجليزي: مرحلة العصور الوسطى، كامبردج، 1943، (ص 31)

ازيدور الاشبلي [6] (القرن السادس) والسابع من الميلاد):

تتكون التراجيديا من قصص حزينة لدول أو ملوك.

(اتكنز، ص 32)

جون اوف جارلاند [7] (القرنان الثاني عشر والثالث عشر من الميلاد):

(التراجيديا) قصيدة كتبت في أسلوب «رفيع»، تعالج أفعالا مخجلة وخبيثة، وهي تبدأ سعيدة، وتنتهي حزينة. (اتكنز، ص 111)

تشوسر [8]**:**

تقدم التراجيديا قصة بعينها،
كما تذكر لنا الكتب القديمة،
لشخص تحقق له النجاح المرموق،
ثم هوى من مقامه العالي
إلى شقاء، وينتهي به الأمر إلى هوان.

(مقدمة لحكاية الراهب). [9]

سيدني: [10]

... التراجيديا الرفيعة الرائعة، التي تنكأ الجراح العظيمة فتكشف عن القرح من تحت غلاف النسيج، والتي تجعل الملوك يخشون أن ينقلبوا طغاة مستبدين، والطغاة يكشفون عن طبائع طغيانهم، والتي تثير مشاعر الإعجاب والشفقة، وتعلمنا إن الدنيا لا تدوم، وتظهر لنا الأسس الواهية التي تقوم عليها قصور مذهبة...

«دفاع عن الشعر»، في كتاب: مقالات في النقد الإنجليزي، [11] **«من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر»، تحقيق ادموند د. جونز، 1930، صفحتا 31، 32)**

جورج باتنام [12]**:**

إلى جانب مؤلفي الكوميديا هؤلاء، كان هناك آخرون خدموا هم أيضا المسرح، ولكنهم لم يعرضوا لمثل هذه الموضوعات الدنيا: بل مضوا قدما فقدموا لنا السقوط المحزن لشخصيات ملكية أصابها سوء الطالع ونزل بها البلاء، وهؤلاء المؤلفون أطلق عليهم شعراء التراجيديا.

(فن الشعر الإنجليزي (1589)، تحقيق ج. د. ويلكوك، أ.ووكر، كامبردج، 1936، ص 26)

مجهول الاسم [13]**:**

ابتهجي يا جريمة القتل، ولتمرحي يا تراجيديا، فلسوف أجد لك مسرحا تعرفن فوقه سوادك الحالك.

(سلطان الشهوة، أو الملكة الداعرة، مثلث حول عامي 1599 – 1600)

جون مارستون [14]:

أن كان ثم روح تزفر داخل هذا المسرح،

لا تطيق الانفعال العظيم (كمن احتضنته الرعاية، منذ مولده، بين ذراعيها، مستكنا في دفء أثداء السعادة الحانية) فهو يغض الطرف، ويغلق العقل دون الفهم والإدراك، لا يعي ما كان عليه الرجل، ولا ما آلوا إليه، ولا يعبأ بما ينبغي عليهم أن يكونوا، فليهرع هؤلاء بعيدا عن عروضنا حالكة الوجوه، فلسوف تفزع لمرآنا عيونهم. إما الصدر الذي التصق بالأرض من فرط الحزن، إما الفؤاد الذي اخترمه الألم المبرح، فهو يلهث في هذه الحلقة: إذا كان هناك ثم دم, غص من حره

وخنقه شعور صادق بالعذاب:

إن كان من هؤلاء من يملأون هذا الحفل،

فلهم الحفاوة منا والترحيب.

(مقدمة تأر انطونيو [15]، حول عام 1600)

شكسبير:

وهكذا نسج (العقل) هذه المرثية

للعنقاء واليمامة،

صنوى السمو، ونجمي الحب،

وجعل منهما نشيدا للكورس في مشهدهما الفاجع.

(العنقاء واليمامة [16]، عام 1601)

تشابمان:

أي امرء يستحق الاحترام ينتظر أن يجد الحقيقة الخالصة لشخص أو حدث في قصيدة ليست الحقيقة موضوعها، بل شيء يشبه الحقيقة؟ مساكين حاسدون أولئك النين يلتمسون اتفه الأسباب كي يزعموا أن الحقيقة موجودة في هذه الخيالات العارية عن الفن. فان الفائدة البادية، والترغيب اللطيف، الشامل في الفضيلة، والترهيب من نقيضتها-كل أولئك هو جوهر التراجيديا الحقة، وأوصالها وحدودها.

(إهداء ثار بوسى دامبوا، الصادرة عام 1613)

رأسين [18]:

ليس من الضروري إن تشتمل التراجيديا على إراقة دم وموت: بل يكفي أن يتسم حدثها بالجلال، وان تتميز شخوصها بالبطولة، وان تثار فيها المشاعر، وان أثرها النهائي ذلك الحزن المهيب، الذي يمثل كل ما تشيعه التراجيديا من متعة.

(افتتاحية بيرينيس، عالم 1668)

توماس رايمر [19]:

وكان هؤلاء (كتاب التراجيديا الإغريق) يعلمون بضرب الأمثلة، بطريقة اكثر وقارا، وان كانت بالغة اللطف والإمتاع. ولأنهم كانوا يرون في التاريخ أن كلا من الصالح والطالح على السواء واصل إلي العاقبة نفسها، وان الفضيلة في اغلب الأحيان مقهورة، بينما الرذيلة على العرش تسود: فقد انتهوا إلى أن حقائق ألامس هي من النقص وعدم الكفاءة بحيث تعجز عن إن تصور الحقائق الكونية والأبدية التي قصدوا أليها. كما ارتأوا أن هذا التوزيع غير المتكافئ للثواب والعقاب قد بلبل فكر احكم الحكماء، وان الملحد قد اتخذه مطية للكذب والافتراء على الله، فانتهوا إلى انه لا بد للكاتب من تحقيق العدل تماما إذا ما أراد أن يكون مرضيا عنه. وقالوا بأنه إذا كان الناس نادرا ما يرضون بقضاء الله القادر، وهو الذي لا تسمو العقول إلى إدراك إرادته العليا، فكيف بالكاتب (في مثل هذه الأمور)، هل يمكن أن يغفر له أحد، وهو الذي (كما يؤكدون) لا يصعب على الفهم والإدراك إذ يمكن له-دون أعراض عن التقوى-سبر أغوار طرقه ومراميه.

(تراجيديات الزمن الأخير، عام 1677)

درايدن [20]:

إن موت انطونيو وكليوباترا موضوع عالجه أعظم كتاب هذه الأمة، بعد شكسبير، وجاءت كل هذه المعالجات مختلفة الواحدة عن الأخرى، بحيث إنني وجدت في هذه النماذج ما منحني الثقة في أن اجرب حظي فامسك بقوسي-كما فعل عوليس [21]-ضمن جمع الخطاب، واتخذ موقعي الخاص، اسدد منه سهامي نحو الهدف. ولا يخامرني شك في إننا جميعا مدفوعون-

في هذه المحاولة-بالوازع نفسه، إلا وهو روعة الهدف الأخلاقي في الموضوع: ذلك إن الشخصيتين الرئيسيتين اللتين تمثلهما المسرحية كانتا أنموذجين عظيمين شهيرين للحب غير المشروع، وكانت نهايتهما-لهذا السبب-تعيسة.

(افتتاحية مسرحية: كل شيء في سبيل الحب، نشرت عام 1678)

اديسون [22]:

عندما يصور كتاب التراجيديا الإنجليز شخصية فاضلة أو بريئة في محنة، فانه يسيطر عليهم مفهوم غريب يدفعهم إلى إلا يتركوا هذه الشخصية إلا وقد تخلصت من كربتها أو محنتها، أو أن يجعلوها تنتصر على أعدائها: وقد دفعهم إلى هذا الاعتقاد الخاطئ مبدأ سخيف في النقد الحديث، ينادي بالالتزام بان يكون النواب والعقاب قسمة عادلة بين مستحقيهما، وبالنزاهة في تحقيق العدالة الشاعرية [23]. ولا اعرف أول من وضع هذه القادة، ولكنني واثق من عدم وجود أساس لها، لا في الطبيعة، ولا في المعقول، ولا في أعمال القدماء.

(ذا سبيكتيتور، 16 ابريل، 1711)

هينريتتش فون كلايست [24]:

يمكن أن يكون الإنسان رائعا في الحزن، بل ربما كان بطلا،
ولكنه لا يكون اله إلا عندما يرفل في السعادة.

(بنثيسيليا، عام 1808، ترجمة همفري تريفيليان)

جيته [25]:

حتى الكاتب الإغريقي النبيل، الذي أبدع في تصوير الشخوص البطولية، لم يأنف من جعل أبطاله يستسلمون للبكاء من شدة معاناة الألم. إذ ذاك قال الكاتب: يا لنبل من يستطيع البكاء من الرجال.ولتغرب عن وجهي-يا من له قلب بارد، وعينان لا تدمعان! إلا لعنة الله على السعيد الذي لا يرى في الشقي إلا مشهدا تبصره العيون.

(صلات اختيارية، عام 1809، ترجمة أ. ماير، و ل بوجان)

كيركيجورد [26]:

لا يعرف البطل التراجيدي تبعة العزلة الموجعة، وهو، في المنزلة الثانية، يجد العزاء في قدرته علي البكاء والتفجع مع كليتمنسترا وافيجينيا-فالدموع. والصرخات تخفف من حدة الألم، أما الزفرات المكتومة فعذاب مقيم.

(الخوف والرجفة، عام 1843، ترجمة وولتر لوري، نيويورك، 1953، ص 123).

نيتشه [27]:

... أقنعتنا الأسطورة التراجيدية انه حتى الأشياء القبيحة والمتنافرة النغمات ليست إلا لعبة جمالية، تلعبها الإرادة مع نفسها، وهي في أوج حيويتها. أما إذا أردنا أن ندرك بصورة مباشرة سر الظاهرة العسيرة التي يبديها فن ديونيسوس [28]، فما علينا إلا أن نتحرى المغزى الأسمى التي ينطوي عليه تنافر الأنغام الموسيقية. فان مبعث الشعور بالابتهاج الذي تحدثه الأسطورة التراجيدية، هو نفسه مصدر ما يحدثه تنافر الأنغام في الموسيقى من بهجة. هذا الابتهاج الديونيسي البدائي، الذي يشعر به الإنسان حتى مع وجود الألم، هو المصدر المشترك لكل من الموسيقى والأسطورة التراجيدية.

(مولد التراجيديا، عام 1872، ترجمة فرنسيس جو نيويورك، 1956، ص 143).

هنري جميس[29]:

كانت تبدو له اكبر ستا«تلك الليلة, واقل حصانة من فعل الزمن، غير أنها كانت كعادتها تظهر له في أقصى ما يمكن لمخلوق أن يتحلى به من مظاهر اللطف والعمق، أو كأسعد طيف قدر له إن يلتقي به في حياته كلها، ومع ذلك فقد كان يراها هنا وقد آلم بها اضطراب مبتذل جعلها-في الحق-تبدو كما لو كانت خادمة تبكي فتاها. الفرق الوحيد هو أنها حكمت على نفسها بما لا تحكم به الخادمة على نفسها، وقد بدأ أن خطل هذا الرأي، وخزى هذا الحكم، قد دفعا بها الى مزيد من الهبوط. ومع ذلك فما من شك في أن سقوطها كان اقصر مما قدر، فقد استطاعت إن تفيق إلى نفسها قبل أن يتدخل، إذ ذاك قالت: «بالطبع أخاف على حياتي. وعلى كل فهذا لا يهم. ليس هذا هو المهم».

(السفراء، 1903، الكتاب السابع، النصل الثاني)

أ.س. برادلي [30]:

وهكذا نجد أنفسنا في النهاية أمام صورة ذات شقين أو مظهرين لا نستطيع فصلهما عن بعضهما أو التوفيق بينهما. فان الكل أو النظام الذي يتبدى الجزء الفرد فيه عاجزا بازاء الكل، يبدو وكأنما توجهه رغبة عارمة في الوصول إلى الكمال: فبغير هذا لا يمكن تفسير سلوك ذلك الجزء تجاه الشر. غير انه يبدو أن الشر يولد داخل الجزء الفرد نفسه، وفي محاولته التغلب عليه وصده عنه، يتكبد كثيرا من الألم، ويندفع ألي إفساد جوهره، فلا يفقد الشر وحسب، بل يخسر خيرا لا يقدر بثمن. ومن الواضح إن هذه الفكرة لا تقدم حلا للغز الحياة، على الرغم من أنها تختلف كثيرا عن فكرة القدر الخالي من الهدف. ومالنا ننتظر منها حلا ؟ ولم يكن شكسبير يحاول أن يبرر للناس سنة الله في خلقه أو إن يقدم الكون على انه «كوميديا إلهية» [31]. إنما كان شكسبير يكتب تراجيديا ولا تكون التراجيديا تراجيديا ما لم تكن سرا مؤلما يكتنفه الغموض.

التراجيديا الشكسبيرية، 1904، صفحتا(37، 38)

أ.أ. ريتشاردز [32]:

لا يستطيع أن يكتب التراجيديا إلا عقل اصبح لوقته لا ادريا أو مانويا. إذ إن اقل لمسة في أي اتجاه لاهوتي، تقدم للبطل التراجيدي جنة تعوضه من سقوطه، هي لمسة مدمرة... فربما كانت التراجيديا اعظم التجارب المعروفة شمولا، فهي تتقبل كل شيء، وتخضعه لنظامها. وتستوعب كل شيء في كيانها، فتعدله حتى تجد له مكانا فيها. أنها منيعة، فليس هناك من شيء إلا ويجد له في الموقف التراجيدي-عندما يبلغ غايته في التطور- مكانا ملائما، ومكانا ملائما وحسب.

(أصول النقد الأدبي، طبعة جديدة، في 1934، صفحتا 246، 247)

جان انوى [33]:

لقد ضغط الزنبرك فاحكم ضغطه. ولسوف ينفرج من تلقاء نفسه. هذا ما يجعل التراجيديا مريحة تماما. فان إدارة المعصم ضد أنملة يطلق العنان لهذا الانفراج.... أما الباقي فيجري آليا، فلا يحتاج الأمر لأقل

حركة. فالآلة تصل في نظام متكامل، وقد زودت بالزيت منذ بدأ الخليقة، وهي تعمل دونما احتكاك.

فالموت والخيانة والأسى منطلقة كلها على الطريق، وهي تسير في أعقاب العاصفة والدموع والخمود. كل أنواع الخمود. الصمت عندما تبدأ مقصلة الجلاد عملها في نهاية الفصل الأخير من المسرحية. السكون المطبق، في بداية المسرحية، عندما يقف الحبيبان مشدوهين، وقد تعرى قلباهما، وتجرد جسداهما، يواجه الواحد منهما الآخر لأول مرة في الغرفة المعتمة، خائفين أن يتحركا...

إن التراجيديا تتميز بالنقاء، والهدوء، والخلو من النقائص. ولا شأن لها بالميلودراما-ولا بالاوغاد والاشرار والعذارى و المضطهدات، والمنتقمين، والكشوف المثيرة المفاجئة، ولا بحسرات الندم عند فوات الأوان. فالموت في الميلودراما شيء رهيب لانه أبدا لا يكون أمرا محتوما. وليس هناك-في التراجيديا-مجال للشك، فالكل يعرف قدره المحتوم. وهذا ادعى إلى السكينة. فهناك نوع من الشعور بالتآخي بين شخوص التراجيديا: فالقاتل بريء براءة المقتول. وانما يختلف الأمر فقط باختلاف الدور الذي تلعبه الشخوص. كما أن التراجيديا مريحة ومطمئنة، والسبب في ذلك أن الأمل-ذلك الشيء الجائر المخادع-لا دور له فيها. لا أمل هناك يرتجى. فأنت في التراجيديا واقع في الشرك لا محالة. وقد أطبقت السماوات كلها فوقك، وكل ما في استطاعتك أن تفعل هو أن تصيح.

ولا تسيء فهمي: قلت «تصيح»، ولم اقل تئن، أو تتذمر، أو تشكو. فليس في مقدورك أن تفعل هذا. إنما يمكنك فقط إن تصيح عاليا، تستطيع أن تقول كل ما لم يكن يخطر ببالك أبدا أن تقوله-أو كل ما لم تكن تعرف أن في طوقك قوله. وأنت لا تقول هذه الأشياء لأنها عندك ذات فائدة ترتجي: انك اكثر من هذا حكمة. بل أنت تقولها قاصدا إياها في حد ذاتها، تقولها أنك تتعلم منها الكثير.

(انتيجوني، عام 1942، ترجمة لويس جالانتيير،1951)

جورج شتاينر [34]:

لكنه ليس في وسعنا إن نستنتج من عبقرية كلوديل [35] الغريبة والخاصة

إن النظرة المسيحية للعالم على وشك إن تقدم مجموعة من المسرحيات التراجيدية. فقد كان كلوديل لونا خاصا ومخيفا إلي حد ما من الكاثوليكيين. وهو ينتمي إلى عهد البابا جريجوري اكثر مما ينتمي إلى الكنيسة الحديثة. ويبدو أن وهج نار جهنم كان يثير في نفسه استحسانا صارما، يقرب من الابتهاج، لما تنطوي عليه حكمة الله وتصريفه لأمور من جلال منتقم.

فهناك صفحات في مسرحياته وتعليقاته على الكتب المقدسة يقرؤها المرء فيحسبها قد اكتشفت في مكتبة رهبانية، ومن تأليف رئيس دير مستبد يطل من عل على مفاسد البشر.

(ضياع التراجيديا، 1961، صفحتا 340، 341)

جون هوبكنز [36]:

الام: كيف استطعت أن تقولها-كيف-يا آلان-أردت لي أن أموت ؟ (سكون)

آلان: ما من غرابة خاصة في هذا. إنما أريد للجميع أن يموتوا-إن عاجلا أو آجلا. فهذا في رأيي هو الحل المفضل. لو انه مات-هو وهي أو هذا الشيء».

(يمشي آلان حول المائدة، مبتعدا عن أمه). التراجيديا-التورط-الشجاعة عند نزول البلية. والضوء الكشاف مسلط على قلب المسرح. وفي الأعماق-انفراج-فقد تلاشت جميع المعضلات، وكل المرارة-الحقد-البهيمية-الكلمات الجارحة والكراهية-كله راح إلى غير رجعة.

(حديث إلى غريب، 1967، ص 323)

برتراند راسل [37]:

هناك شيء في الأدب يبعث على العزاء، وهو إن مآسيه قد انجابت إلى الماضي، أصبحت بهذا ذات كمال وهدوء ينجمان من أنها لم تعد في متناول أيدينا. وانه لمما يبث فينا القدر الأسمى من راحة البال أن يبلغ بنا الحزن مبلغه، فننظر إليه وكأنه قد حدث في الماضي، في الماضي البعيد: وأن نشارك بخيالنا في الصحبة الحزينة التي تضم تلك الأرواح الباهتة التي قدمت حياتها قربانا لعجلة الحياة الطاحنة التي لا تزال تدور. اني أرى في الماضي منظرا في الطبيعة ساطعة شمسه، قد توقف فيه متفجعو الدنيا

عن التفجع. فعلى ضفتي نهر الزمن، لا يزال ركب الأجيال الإنسانية الحزين يتجه وئيدا إلى منيته، بينما في ريف الماضي الهادئ، يستريح الجوالون المكدودون، وقد توقف نحيبهم، وجفت الدموع.

(السيرة الذاتية لبرتراند راسل، «1872– 1914» 1967، ص 169)

توم ستوبارد [38]:

بدأت العجلات في الحركة، ولها سرعتها الذاتية المحددة، التي حكم علينا أن نسير وفقها. وكل حركة فيها توجهها الحركة السابقة عليها-وهذا هو معنى النظام. فلو وقفنا منها موقف المتعسف، فان الأمر لا محالة متجه إلى الهلاك: أو هذا ما نأمل على الأقل. لأنه لو تصادف-مجرد تصادف-واكتشفنا، أو حتى ظننا، أن عفويتنا جزء من نظامها، لعرفنا أننا لا محالة ضائعون.

(موت روزنكرانتس وجيلدنستيرن «1966»، 1967 صفحتا 42، 43)

سلويمير مروزيك [39]:

ستوميل:...... والآن دعنا نقول قولا معقولا. أنت تريد أن تعيد العالم إلى مجراه الطبيعي-لا تسلني كيف، فهذا شأنك أنت، أما أنا فقد جرعت كفايتي من هذا الأمر. وأنا لم أتدخل في شأنك من قبل، غير انك في هذه المرة قد جاوزت حدود المعقول. اجل-فيالها من فكرة رائعة!-حل تراجيدي-هذا بالضبط ما كان ينقضي فكرك. لقد كانت التراجيديا دائما، وحتى ألان، السقوط النهائي لمجتمعات قامت على أفكار جامدة. فخطر لك أن تحاول دفعي إلى عمل تراجيدي. وهذا بطبيعة الحال جدير بأن يجنبك الكثير من التخبط، أليس كذلك ؟-لا حاجة إذن لإعادة البناء وما يتطلبه من عناء-فالحل سيكون جاهزا في يديك، لا ريب. وحتى لو تطلب الأمر إن يلقى شخص ما حتفه، أو أن يزج بأبيك في السجن، أو أن يلقى ما هو أسوء، فهذا ليس من شأنك طالما أنك واجد طلبتك. إن التراجيديا تناسبك تماما، أليس كذلك؟ أتعرف أي نوع من الناس أنت ؟-أنت شخص تافه بغيض تؤمن بالحرف. فأنت لا تعبأ بما قد يلم بي، أو بأمك. لا يهم أن يسقط الجميع صرعى طالما إن الشكل محافظ عليه، والأدهى من هذا كله،

انك لا تعبأ حتى بما قد ينزل بك من فرط التعصب!....

ستوميل: وماذا تجني، إذن، بتضحيتك بي؟.

أرثر: بل سيتحقق شيء. من وجهة النظر التراجيدية هذا حق. وأنت على صواب يا أبي، وأنا آسف. غير أن التراجيديا تقليد له من العظمة والفاعلية ما يجعل الواقع ذاته يقع في شراكه.

ستوميل: أيها الأحمق-أهذا رأيك؟ إلا تفقه أن التراجيديا لا تعد ممكنة الحدوث في الوقت الحاضر؟ فالواقع أقوى من أي تقليد، حتى التراجيديا. أتعرف ماذا كان يحدث لك، لو أنني قتلته؟

آرثر: شيء واقع لا محالة، ولا سبيل ألي رده، شيء على مستوى الأساتذة الأقدمين.

ستوميل: أبدا، بالمرة. بل مسرحية هزلية، ليس إلا. الفارس هو الشيء الوحيد الممكن في أيامنا هذه. لا فائدة على الإطلاق ترتجي من جثة. لم لا تقر بهذا ؟-إن الفارس ما زال بوسعه إن يكون فنا جميلا.

(تانجو، ترجمة ن. بيذيل، اقتباس ت. ستوبارد، 1968، الصفحات 62- 63، 64)

11 التراجيديا بين النظرية والتطبيق

بدأت التراجيديا بالنسبة لأوروبا-وأوربا وحدها هي التي قدمت التراجيديا على النحو الذي نعرفه، حتى جادت بنتائجها على بقية العالم-في اليونان. وترجع الآثار الأولى إلى القرن الخامس قبل الميلاد. وربما تكون مصر، كما أشار الارداريس نيكول [40] (في مؤلفه الدراما العالمية، عام 1949، صفحتا 25-26)، هي التي قدمت أول نموذج خلال الألف عام الثانية أو الثالثة قبل الميلاد، ولكن النصوص الأولى أتتنا من أثينا، ولدينا الدليل الكافي على أن هذا الشكل الدرامي قد نشأ عن أغنية كانت تنشدها جماعة الكورس احتفاء «بديونيسوس»، وأن ذلك كان في بادئ الأمر تبادلا للحديث بين ممثل واحد والكورس، ثم (في مسرحيات اسخيلوس) تم استخدام المنولوج (كما في أجاممنون) أو الدولوج [41] بالتبادل مع الكورس، كما أمكن في مسرحيات سوفوكليز ويوربيدس استخدام ثلاثة من الممثلين في آن واحد، وانحصر دور الكورس في نطاق أضيق على الرغم من أنه بقي محتفظا بأهميته في المسرحيات.

ولكن ما الذي كان يقوله الكورس، وما الذي كان الممثلون يلمحون به في حديثهم المقنع؟ كان الكورس يحكي عن إذعان الإنسان للآلهة، وعن النتيجة الحتمية لفعل الشر (سواء كان أرادا كما هو الحال في تضحية اجاممنون) بابنته افيجينيا، أو لا إراديا كما هو الحال في قتل أوديب لأبيه وزواجه من أمه)، وكيف تتاح للإنسان فرصة النمو والمعرفة من خلال المعاناة. فها هو أوديب في كولونون يبدو قديسا، ليس على الرغم من جرمه، بل بسببه وبتسليمه التام بارتكابه لهذا الجرم. ولم يتعهد هؤلاء الكتاب المسرحيون للرجل الذي يتوصل إلى هذا الإدراك بشيء من السعادة في الدار الآخرة، وإنما اعتبروا مثل هذا الإدراك أمرا طيبا في حد ذاته. فمن الخير للإنسان أن يعرف كنه طبيعته البشرية وما جبلت عليه من آثام، ذلك بأن هناك نوعا من الخلاص في عملية الإدراك ذاتها، وكان الفكر اليوناني في جوهره فكرا أدرا كيا: دع المرء يعرف، فان خيرا فخير، وان شرا فشر. ففي مسرحية افيجينيا في توروس [42] ليوربيدس، يتم انقاذ أورست من الموت عندما تعرف افيجينيا من هو. غير أنه في بعض الظروف لا يكون هناك من سبيل إلى الإنقاذ من الموت: ففي مسرحية سوفوكليز لا تجد أنتيجوني مهربا من الموت لأنها ارتأت أن من واجبها إقامة طقوس الدفن لأخيها المقتول. وفي المسرحية نفسها يتحقق كريون من قدر ما كان عليه أن يتحمله من معاناة بفقده ابنه، بعد إن رفض الإذعان للأمر المحتوم الذي كان على انتيجوني إن تواجهه. ومن ناحية أخرى نجد أن مسرحية اورستيا لاسخيلوس تنتهي في سلام عندما يفوز أورست بالصفح عنه بفضل صوت آثين الذي يجعل الكفة تثقل لصالحه، وذلك عندما يمثل أورستيز أمام محكمة اريو باجوس ليدفع عن نفسه تهمة قتل أمه. كما يتضح من مسرحية بروميثيا (التي لم يبق لنا منها سوى الجزء الأول، وهو بروميثيوس في الاغلال) (3) 4 أن زيوس وبرومثيوس-الإله الأعظم والمتمرد الأعظم-قد تصالحا أخيرا، حتى أنه أصبح لكليهما مكان في النظام الكلي للكون. فقد كانت التراجيديا عند اليونان بمثابة طقس من الطقوس التي تؤدى تعظيما للإله ديونيسوس في حضور قساوسة يشغلون أماكن مخصصة، كما لو كانوا كهنة في كاتيدرائية. ولم يكن ضروريا إن تنتهي المسرحية نهاية حزينة، بل أن عددا من المسرحيات التي بقيت لنا، وبعضها ليوربيدس، تبدو في مفهومنا أقرب إلى الكوميديا

منها إلى التراجيديا: فها هو ت. س. اليوت يقوم بصياغة مسرحية آيون في إطار كوميدي في مسرحيته السكرتير الخصوصي [44]، كما أن مسرحية هيلين، ومسرحية السيستيس (ومنهما استوحى اليوت كذلك فكرة مسرحيته حفل كوكتيل) لا تبدوان لنا من قبيل التراجيديا.

علاوة على ذلك، فقد اعتاد كتاب المسرح اليونان كتابة ثلاثية تراجيدية متبوعة بمسرحية ساتيرية (وهي موضوع شبه رومانسي يعتمد على الجروتسكية، ويتناول الآلهة والأبطال، ويكاد يشبه المسرحية التهريجية المعروفة في القرن التاسع عشر بمسرحية البانتومايم [45] الإنجليزية).. وأصبحت الثلاثية التراجيدية على المدى أقل ثباتا في مفهومنا. أما الثلاثية المتكاملة الوحيدة لدينا فهي ثلاثية أورسيتا لأسخيلوس. وذلك لان مسرحية نساء طروادة ليوربيدس، تعتبر المسرحية الأخيرة من ثلاثية عن حرب طروادة، وجميعها قدمت معا في مناسبة واحدة. والواضح في جميع الحالات هو أن فكرة التراجيديا لم تكن جلية عند كتاب المسرح اليونان، في القرن الخامس قبل الميلاد: فهي تقدم أشياء مخيفة عن أناس عظام، وقد تقدم عزاء في النهاية (كما في مسرحيتي اورستيا، وبروميثيا). و قد تأبى المسرحية المصالحة والوفاق، كما يتضح في مسرحية نساء طروادة [46]، وهي المسرحية الأخيرة من الثلاثية.

وقد لا نجد في خاتمة المسرحية سوى نهاية ساخرة تعتمد على المفارقة. ولكن يلي الثلاثية في جميع الأحوال المسرحية الساتيرية، تأتي فتبدد أي شعور بالرعب أو الخوف، مقدمة بهذا إسهامها الخاص في العمل المسرحي وهو: السخرية من الآلهة والأبطال.

ولا بد أن كثيرا من المسرحيات ظل يكتب في هيلاس (اليونان القديمة)، حتى بعد القرن الخامس بفترة طويلة، وبالطبع ظلت أعمال الرواد الثلاثة العظام: اسخيلوس، وسوفوكليز ويوربيدس، تمثل على المسرح. غير أننا لا نعرف إلا القليل عن الأعمال التي تلت تلك الفترة العظيمة. وإنما لدينا صورة متخيلة توضح كيف كانت المسرحيات القديمة تمثل في أنحاء هيلاس خلال القرن التالي، وذلك في رواية قناع أبوللو [47] التي كتبتها ماري رينو عام 1966. ويرجح أن يكون قد تم في ذلك الوقت فصل بعض مسرحيات عن الثلاثيات التي كانت تنتمي إليها في الأصل، وتم تمثيلها، ومن ثم فقد

صورت هذه المسرحيات معاناة الأبطال، دون تقديم سبب أو مبرر لهذه المعاناة. وفي القرن الرابع، أيضا، كتب أر سطو فن الشعر الذي يرجح أن يكون قد وصل إلى أيدينا على شكل محاضرات لأحد تلامذته، واقتصر في جملته فقط على كتابة التراجيديا. ولم يكن اتجاه ارسطو بوجه عام اتجاها توجيهيا: بل كان يريد أساسا، كما كان منهجه بالنسبة لعالم الطبيعة، إن يصف ما يجد. غير أنه استنبط من التراجيديات التي سبق أن شاهدها وقرأها أن هناك سمات عامة محددة تميز البطل التراجيدي، كما تبرز كذلك الأثر التراجيدي، والزمن الذي تستغرقه التراجيديا الواحدة، إضافة إلى أساليب بناء المسرحية التي اصطلح على استخدامها في كتابة التراجيديا. لذلك حاول أن يثبت أنه وراء التراجيديا-مثلها في ذلك مثل جميع الفنون-تكمن فكرة «المحاكاة»، أي «محاكاة» كل ما في هذا العالم من حولنا، فضلا عما تختص به التراجيديا من «تطهير للعواطف». وما قال به أر سطو عن فكرة «التطهير» هذه يعتبر من أكثر الموضوعات إثارة للجدل فيما دار من نقاش حول التراجيديا، مما يضطرنا إلى العودة إلى مناقشة هذا الموضوع. ومع إننا أوردنا تعليق أر سطو الرئيسي على طبيعة البطل التراجيدي، في الفصل الأول من هذا الكتاب، إلا أنه ليس من المحتم أيضا التسليم بما جاء فيه. غير أننا سنجد إن تأكيداته على «التحول المفاجئ للأقدار» [48] و «الانكشاف» (وبصفة خاصة الثانية) على درجة بالغة من الأهمية طوال تاريخ كتابة التراجيديا.

وكانت هناك تراجيديات لاتينية تعرض على المسارح، وان كنا نكاد لا نعرف عنها شيئا. وقد كتبت مسرحيات سنيكا-التي كان لها أعظم الأثر في عصر النهضة بإنجلترا [49]-في عصر نيرون. ويبدو مؤكدا أنه كان يقوم بإلقائها متحدث واحد، أمام عدد قليل من المشاهدين يدركون خطورة الوضع الذي يعيشونه. وليس بمستغرب إذن أن تتسم الصور البلاغية والموضوعات التي عالجتها هذه المسرحيات بالعنف والجهنمية: فلم يكن بوسع أحد من مستمعيها أن يتنبأ بمن كانت تستهدفه ضربة الإمبراطور التالية، فقد كان من مستمعوها-وجميعهم من النبلاء-يعرفون أنهم، بصفة خاصة، هدف لهذه الضربات. وكان سنيكا يعتمد على الإغريق في الحصول على المادة الموضوعية لمسرحياته. وهو لم يستطع أن يجد له ملجأ يقيه من وضعه

الخاص سوى في الرواقية [50]، أو في المقابلة بين عنف أحداث مسرحياته ورفضه لعالم المجتمع الراقي، كما يتمثل في أحاديث الكورس في هذه المسرحيات. وربما كان أول عرض مسرحي لهذه التراجيديات في أي طاليا، في القرن السادس عشر.

وفي العصور الوسطى زال عن مصطلح «التراجيديا» كل ارتباط بفكرة العرض المسرحي. وتبين الفقرات المقتبسة في الفصل الأول من ديوميد وايزيدور الاشبيلي، وتشوسر انه صار ببساطة يطلق على نمط من أنماط السرد القصصي. وعادت الدراما إلى أوروبا تدريجا خلال القرون التي تلت سقوط روما-أولا في شكل عرض لأجزاء تتناول التفسير المسيحي لتاريخ العالم، ثم كوسيلة لتقديم المواعظ الأخلاقية في إطار مجازي يستطيع الإنسان من خلاله أن يحصل على الخلاص. كانت هناك بطبيعة الحال «لحظات تراجيدية» في مثل هذه الكتابات، أي لحظات يشعر المشاهد عندها بفظاعة الأشياء. غير أن هذه اللحظات كانت سرعان ما تندرج ضمن نظام كلي يؤكد صدق وعود الله، ويبرز تصاريفه. وكانت التراجيديا بالنسبة للعصور الوسطى مجرد قصة تنتهي نهاية غير سعيدة، منذرة أنه ما لم يلزم المرء جانب الحذر فان الشقاء يكون في نهاية المطاف من نصيبه. وكانت التراجيديا-كما رأينا في الفقرات الواردة في الفصل الأول-تتحدث عن علية القوم وعن أحداث عامة عظيمة الشأن، ومن ثم كانت جليلة القدر: ومعنى ذلك أنها لم تكن تعني بخطيئة الإنسان العادي وبهلاكه. ثم فكر كتاب المسرح في عصر النهضة بإنجلترا في محاكاة سنيكا في جرأته وشدة وطأته. غير أنهم لم يجدوا ذلك أمرا هينا على الإطلاق، لان أبطال سنيكا ينتمون إلى أزمنة غابرة، وترتبط مصائرهم بنمط من التفكير يرجع الى عهود ما قبل المسيحية.

لذلك عندما كتب كل من توماس ساكفيل وتوماس نورتون مسرحية جوربودك [51]، عام 1561، وهي التي كان يطلق عليها «أول تراجيديا إنجليزية»، كانت اقرب ما تكون إلى «مسرحية أخلاقية سياسية» [52]-أي مسرحية تعليمية تبدى الحاجة إلى حكم مملكة على الوجه الأكمل-منها إلى تراجيديا تتضمن، كما أخذنا نعتقد في القرنين الماضيين، كشفا لعجز الإنسان تجاه الكون المحيط به. ومع ذلك فقد أراد المؤلفان أن يكتبا «تراجيديا» وأثنى

عليهما الكاتب سيدني، في مؤلفه دفاع عن الشعر، «لبلوغهما أسلوب سنيكا في قمته». وينبغي ملاحظة أن كلمة تراجيديا نادرا ما كانت تظهر على صفحات الغلاف في السنوات الأخيرة من العصر الاليزابيثي اليعقوبي[53]، التي تلت تلك الفترة. وفي عام 1590 ظهرت للكاتب المسرحي مارلو [54] الذي اعتدنا إن نعتبره أول كتاب التراجيديا الكبار في الفترة الاليزابيثية اليعقوبية-مسرحيته تمبرلين، باعتبارها «مقسمة إلى موضوعين تراجيديين» (وهي عبارة يكتنفها الغموض)، كما ظهرت مسرحيته دكتور فوستوس، باعتبارها «تاريخا تراجيديا» عام 1604- وفي عام 1608 نشرت مسرحية الملك لير لشكسبير، باعتبارها «مسرحية تسجل أحداثا واقعية». أما فوليو عام 1623 لإعمال شكسبير، فقد انقسم إلى ثلاثة أقسام (الكوميديا، والمسرحيات التاريخية، والتراجيديات)، غير انه حتى في مثل هذا التقسيم لم يخل الأمر من بعض الالتباس: فقد أدرجت مسرحية سمبلين ضمن الجزء المخصص للتراجيديات، وكان المقصود أصلا أن تندرج مسرحية ترويلوس وكريسيدا ضمن هذا الجزء وقد رأينا في الفصل الأول، ما قال به سيدني من أن كتابة التراجيديا تنطوي على «الإعجاب» والتحذير، مع إن فكرة التحذير ذاتها تبدو متعارضة مع مفهومنا الحديث للتراجيديا (وكذلك التراجيديا اليونانية)، كما آن «الإعجاب» أيضا يدعو إلى الارتياب. ولنا أن نتساءل عما إذا كان في مقدورنا أن نشعر بالإعجاب في مواجهة كرب عظيم. لقد أعلن الكاتب المسرحي تشابمان، كما يتضح في الفصل الأول، إن التراجيديا في أساسها تعمل على تحقيق غاية أخلاقية، فهي تشجعنا على تكريس أنفسنا للخير وعلى اجتناب الشر. ولطالما كان هذا المصطلح يستخدم على نحو بعيد عن الدقة، فمسرحية تراجيديا الملحد [55] لتورنير (عام 1611) استمدت عنوانها من مجرد سقوط ملحد. وفي هذا ما يشبه استخدام هذا المصطلح في العصور الوسطى. وقد أطلق الكاتبان المسرحيان بومونت وفلتشر [56] على إحدى من مسرحياتهما عنوان تراجيديا العذراء (حول عام 1610)، لمجرد ما تثيره الفتاة اسباشيا-وهي ليست الشخصية الرئيسية في المسرحية-من شعور بالشفقة بسبب نبذ أمينتور لها، وموتها على يديه في النهاية.

كان هناك عدد من المسرحيات في عصر النهضة بإنجلترا، لم يكتب

للمسرح الشعبي، وإنما لجمعيات الحقوقيين أو للمسارح الجامعية، أو للقراءة فقط. وكانت هذه المسرحيات تحاكي أعمال سنيكا (أو أعمال مقلديه من الفرنسيين)، في تصويرها لفظاعةالعالم والرغبة في نبذه. فها هو فولك جريفيل يكتب الأبيات التالية لتؤديها مجموعة الكورس المؤلفة من قساوسة، في مسرحية مصطفى (حول عام 1596):

يا بئس ما آلت إليه أحوال الإنسانية!
ولدت في ظل قانون ويحكمها قانون آخر:
الغرور ولدها ومحرم عليها الغرور،
خلقت مريضة وأمرت إن تكون صحيحة:
ماذا تريد الطبيعة بهذه القوانين المتعارضة؟
العاطفة والعقل تشطر النفس الإنسانية نصفين:
أهو دليل القوة أم جلالها
أن تقترف الآثام ليكون لها ميزة العفو عنها؟
إن الطبيعة بنفسها تفسق بنفسها
إذ تكره الأخطاء ذاتها التي تدفع هي إلى اقترافها.
فأنى للإنسان أن لا يأتي الفعل
ما دامت الطبيعة تخونه ثم تروح تعاقبه على اتيانه؟
قاسية على الآخرين هي، ومجحفة بنفسها،
لا تفرض من الأمور إلا كل صعب وقاس،
تحرم علينا من الأشياء ما تعرف أنه شهوة لنا،
تجعل الألم سهلا علينا والجزاء عسيرا.
لو لم تكن الطبيعة تهوى سفك الدماء،
لجعلت سبل الخير ايسر لنا أدنى.

تلك كتابات مدروسة، شديدة الاعتماد على العصور القديمة، وليست مادة للمسرح المعاصر. وهذا ما نجده عند الشاعر ميلتون، الذي ظلت مسرحيته سامسون اجونستيس (عام 1671) غير صالحة تماما للعرض المسرحي في عصره، وفيها يظهر نوع من العودة إلى أر سطو، يبدو في التركيز الخاص على فكرة «التطهير» (أنظر الفصل الرابع فيما يلي)، و في عرض للحدث شديد الالتزام بالشكل.

وكان ظهور التراجيديا اللاشعبية في إنجلترا دليلا على مجرد متابعة لإيطاليا وفرنسا في الدور الطليعي البارز الذي اضطلعتا به في ذلك الوقت. وان بناء التياترو الاوليمبي في فيسينزا عام 1584 لهو أشهر المحاولات التي قامت بها إيطاليا لتهيئة المناخ السامي المناسب للدراما المعاصرة كي تتبوأ مكانتها جنبا إلى جنب مع دراما العصور القديمة. كما أنه ظهر في إيطاليا، في القرن السادس عشر، أيضا عدد من واضعي النظريات من فيدا إلى كاستلفيترو، قاموا بالتعليق على كتاب فن الشعر لارسطو، وعدلوا من مفاهيم هوراس الواردة في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه (فن الشعر)، كما وضعوا مفاهيم للكتاب المعاصرين تتميز بالصرامة البالغة وبالبعد عن الأسلوب الوصفي الذي كان ينتهجه أرسطو بصفة عامة. أما بالنسبة للعروض المسرحية ذاتها، فقد تم عرض أعمال سنيكا على المسرح، وعدلت الأعمال اليونانية لتوائم ظروف المسرح المعاصر، كما مزجت المسرحيات الجديدة بين الأثر الكلاسيكي والمادة الموضوعية الحديثة (أو الرومانسية)، وهو المزج الذي طالما اتسمت به مسرحيات رابطة الحقوقين الإنجليزية. ولم يختلف الحال عن هذا اختلافا جوهريا في فرنسا، حيث برز على نحو خاص اسم روبرت جارنييه [57] (1534- 1590) الذي يعرفه الهواة المثقفون في إنجلترا معرفة جيدة في نهاية القرن. أما الشيء الذي نشعر بافتقار هدا العمل برمته أيليه، فهو النظرة الجديدة إلى طبيعة التجربة الإنسانية، والتحرر في نفس الوقت من «القوانين» و «الإحكام» المسبقة. لا جناح مطلقا على كاتب مسرحي يسعى إلى تعلم أساليب فنه على أيدي أسلافه من كتاب المسرح، طالما أنه طبيعة الحال يعالجها على نحو يحقق أهدافه الخاصة. فها هو ابسن يتتلمذ على اليونان وعلى «المسرحية جيدة الصنع» كذلك، كما استطاع بريخت أن يتعلم من الاليزابيثيين. غير أن نظرة عصر النهضة بلغت من التبجيل والاحترام للتراجيديا القديمة درجة جعلت الكتاب المسرحيين في ذلك العصر ينظرون إلى الوضع الإنساني، ويعرضونه على خشبة المسرح-ولفترة طويلة-تماما كما وجدوه معروضا أمامهم من خلال مرايا صنعها غيرهم لتعكس رؤى تتواءم فقد مع زمنهم هم ومكانهم. إنما حدث التحول أخيرا في فرنسا على يدي بيير كورني، وفي إنجلترا-قبل ذلك بفترة-على أيدي مار لو وشكسبير.

هناك قدر عن العظمة التراجيدية في أعمال كورني، ألا أن أعمال راسين تتميز بما هو أوثق من هذا تماما. وقد حاول د. د. رفائيل بقوة أن يثبت أن جانسينية راسين [58] هي التي مكنته من رؤية الإنسان في وضع تراجيدي، محاصرا في عالم لا يستطيع الفكاك منه، يمارس إرادته ولكن عاجز عن وضعها موضع التنفيذ. وهو بذلك يجابه قوى لا قبل له بمقاومتها، إلا أنه في هزيمته يثبت مكانته الرفيعة كانسان (مفارقة التراجيديا) [59]، 1960، الصفحات 61- 68). لا جرم إذن أن نجد راسين يقدم لنا ما نشعر أنه تراجيديا اليوم، في مسرحيته اندروماك، وفيدر، وحتى في مسرحيته برينيس التي تخلو من مشاهد الدم. ورغم تباين أعمال راسين في الأسلوب والشكل إلا أنها تقدم لنا نظائر لأهم التراجيديات الإنجليزية في القرن السابع عشر. فعلى الرغم من أن اهتمامه بالنظرية التراجيدية أشد بكثير من أي من الكتاب الإنجليز، باستثناء جونسون وتشابمان، الا أنه ينفق معهم في رؤيته الأساسية للوضع الإنساني وفي اهتمامه بكنهه وأسراره.

أما في إسبانيا، فكان الوضع يختلف عن هذا خلال هذه الفترة. فلم يتمسك كتاب الدراما بناموس الكنيسة فحسب، بل كتبوا أقداسهم الطقسية الخاصة (وهي مسرحيات تقوم على الكناية لها صلة «بالمسرحيات الأخلاقية» الإنجليزية، ولكنها، في أحسن حالاتها، ذات وزن وأحكام تختص بهما)، إلى جانب المسرحيات التي كتبوها للمسرح الدنيوي، والتي كانت تستند في وجهة نظرها الأساسية على القول بأن الأمور كلها لا بد منتهية إلى خير، طالما اعتصم الناس بحبل الله وأدوا رسالته. وبالطبع كانت تظهر أحيانا نغمة تمرد، مثل تلك التي تبدو-في رأيي-في مسرحية برلادور دي سيفيل للكاتب تيرسو دي مولينا [60]. كما يمكن سماع مثل هذه النغمة في مسرحية رسام العار للكاتب كالديرون [61]، وتكاد تكون هذه هي النغمة السائدة، محققة أثرا تراجيديا بعيد المدى، في مسرحية عمدة السلمية للكاتب نفسه، حيث يتحول الجو الرومانسي الذي يهيمن على المشاهد الأولى من المسرحية فجأة، إلى ظلمة الاغتصاب وحكم الإعدام. ليس هناك من شيء واضح يدل على أننا نشاهد أمامنا ما هو أكثر من قضية الخطيئة والعقاب هذه، غير أننا نحجم عن التسامح في أمر اغتصاب الفتاة وإعدام المغتصب، وان نعتبرهما مثالين بسيطين على ما يجب أن تسير عليه الأمور في هذه

الدنيا. هذه واحدة من أشد مسرحيات القرن السابع عشر أثرا في النفس، ومن أكثرها إثارة للحيرة وللقلق أيضا. وعندما شاهدتها على مسرح شيللر ببرلين: منذ بضع سنوات: لم يصدق رفيقي آنذاك (وكانت المسرحية جديدة بالنسبة له) أن تنتهي بما انتهت إليه: فان الإحساس بالصدمة لدى تحول الجو العام للمسرحية يشبه ما يحدث في مسرحية فارس من الميدا [62] للكاتب المسرحي لوب دي فيجا، وكان السؤال الذي يلح علينا هو «كيف يتأتى أن تحدث مثل هذه الأشياء» ؟ الأمر الذي يعيد إلى الأذهان تساؤل الملك في مسرحية الملك لير: «هل هناك من غاية في الطبيعة من خلق هذه القلوب المتحجرة»؟.

عندما نعود إلى إنجلترا في أواخر القرن السابع عشر، نجد التراجيديا تحاول أن تساير فكرة «العدالة الشاعرية»، كما قدمها رايمر لأول مرة (وكما جاء في الفصل الأول)، وكما تردد صداها في أعمال جون دريدن، وكما تصدى لها وضحدها أديسون (وكلاهما أيضا يرد ذكره في الفصل الأول). وعلى الرغم من ذلك فقد ظلت ماثلة في الإيضاحات التي ضمنها لويس ثيوبالد طبعته لأعمال شكسير (عام 1733)، حيث يقيم الحجة على جودة الحبكة الدرامية في مسرحية هاملت لان الأمير قتل كلوديوس، وهو بذلك يستحق على نحو ما أن يموت. وعلى الرغم من أن العدالة الشاعرية مصطلح إنجليزي في أصله، إلا أن الفكرة ترد في الافتتاحية التي تتصدر مسرحية فيدر لراسين (عام 1672) كما يلي:

ما أستطيع إن أؤكده هو إنني لم أصور في أعمالي السابقة الفضيلة بأكثر وضوحا مما فعلت في هذه المسرحية، حيث تتعرض أتفه الأخطاء هنا لشديد العقاب، ولا يعتبر التفكير في الجريمة اقل إثارة للفزع من الجريمة ذاتها. كما إن مواطن الضعف في الحب تصور هنا كما لو كان الضعف حقيقيا، وتقدم العواطف الجامحة للعيان فقط لتبيان ما تتسبب عنه من اضطراب شامل، إما الرذيلة فإنها تصور وقد استشرت فبرز قبحها ودفع الناس على مقتها والاشمئزاز منها. وهذه في الواقع هي الغاية الحقيقية التي يهدف إلى تحقيقها كل من خاطب الجماهير، وهو ما كان يبتغيه شعراء التراجيديا الأقدمون. فكان مسرحهم، كمدرسة لتعليم الفضيلة، لا يقل شأنا وتأثيرا عن مدارس الفلاسفة.

ومع ذلك فقد كتب راسين التراجيديا رغم نظريته هذه، ولم يفكر أحد من المعلقين في القرن الثامن عشر بمفهوم «الإحساس التراجيدي بالحياة:< فهذا التطور يحدث في القرن التاسع عشر، ولعله يتضح ضمنا في أعمال كوليريدج (الذي كان يعتقد أن له «سمة من هاملت»، وإذا كان الأمر كذلك، فكيف تسنى لهذا الرجل أن يتفادى الهلاك؟)، لكن هذا المفهوم لا يظهر صراحة إلا عندما وضع كل من هيجيل [63]، وكيركيجورد، ونيتشه، الأسس اللازمة لمنهج جديد. إن فلاسفة اسكندديناوه وألمانيا هم الذين قدموا للتراجيديا مكانتها التي تحتلها ألان، وان لم يكونوا بالضرورة قدموا تفسيرا لها.. ذلك أن ألمانيا قد بذلت في أواخرالقرن الثامن عشر، وفي أوائل القرن التاسع عشر، أقصى الجهد في تقديم أعمال درامية تراجيدية هامة اوشكت أن تعيد إلينا التراجيديا مرة أخرى، ثم جاء ابسن في النرويج، وسترنبسرج [64] في السويد-في أواخر القرن التاسع عشر-ليصلا بالتراجيديا إلى أقصى ما يستطيعه كاتب مسرحي في العصر الحديث. إن معالجة جوته وشيللر [65] للموضوعات التراجيدية تتميز بشيء مرحلي يوحي أما بالبراعة الواثقة (كما يتضح من مسرحية ماريا ستيوارت للكاتب المسرحي شيللر) أو بالرغبة في تحقيق ما هو «أبعد من التراجيديا» (كما أثبت جوته في الجزء الثاني من مسرحيته فاوست). غير أن جورج بوخنر [66]، سرعان ما أثبت في مسرحيته موت دانتن (الصادرة عام 1835)، ووزيك (الصادرة عام 1879) أن التراجيديا بصدد ميلاد جديد. كذلك فعل كلايست [67] عندما أثبت في مسرحيته بنثيسيليا (1808)، وأمير هومبرج (1811)، أن الكاتب المسرحي في عصره يستطيع أن يجسد فكرة عجز الإنسان عن مواجهة القوى التي تعترض طريقه. إلا أنه من الخطأ بكل تأكيد اعتبار مسرحية أمير هومبرج قائمة أساسا على تمجيد الدولة البروسية: فالأمير قد هيأ لنفسه مستقبلا لا يطاق، عندما حاول الفرار من الموت الذي يتهدده، ذلك إن نجاته من الموت في النهاية ينبغي إن توصف بأنها بديل مؤلم لقبول موت كان لزاما عليه إن يتقبله، ولكنه-مثل الكثير منا-لم يستطع إلى ذلك سبيلا.

إن أي تعليق على الدراما التراجيدية لا يستطيع إن يتجاهل مسرحيات براند، وهيداجابلر، وجون جابرييل بوركمان للكاتب المسرحي النرويجي

هنريك ابسن، أو مسرحيتي الأب، ومسز جولي للمسرحي السويدي سترندبيرج. فكلاهما جنحا، مثلما فعل يوربيدس، فاتجها في بعض الأحيان إلى الكوميديا الساخرة، فكتبا بعضا من مسرحياتهما الهامة ضمن هذا النمط، من أمثال مسرحيتي بيرجينت والبطة البرية لابسن (68)، والدائنون لسترندبيرج (69). إلا أن أسلوب سترندبيرج، فيما بعد، لا ينتمي إلى هذين النوعين من المسرحيات، وإنما ينتمي اكثر إلى صيغة خيالية جديدة تبلغ أقصى غاياتها متمثلة في مسرحيتي سوناتا الشبح ومسرحية حلم (70)، أو في مسرحية أخرى أليمة تبتغي السلام في نهايتها، وتبلغه في شيء من التردد، كما يتضح تماما في مسرحية رقصة الموت (71)، التي تربطها علائق بمسرحية اييولف الصغير لهزيك ابسن. هذه كلها مسرحيات هامة، تعتبر بحق من مفاخر المسرح الحديث، وهي لا تتمتع فحسب بمكانة خاصة تنأى بها عن مسرحيات ابسن التي تأثر فيها بالفيلسوف الدانمركي كيركيجورد، بل إنها تسمو على هذه المسرحيات بشكل ملحوظ. فحتى مسرحية بيرجينت، التي تعتبر استخداما رائعا للخيال، لا تخلو من أثر الفيلسوف الدانمركي الذي يتزايد أثره في بعض مراحل المسرحية إلى حد نشعر معه أننا في عالم الوعظ والإرشاد: كما لو كنا بصدد إحدى المسرحيات الأخلاقية في العصور الوسطى، ذلك أن ابسن هنا يضرب المثل على مبدأ استوعبه وتأثر به. غير أن مسرحيتيه عدو الشعب، وسيدة البحر (ولو أن هذه الأخيرة فاتنة كوثيقة اجتماعية) تهبطان في المستوى شيئا ما إذ تؤكدان بجهد ظاهر الحاجة إلى «التحرر» من نمط الحياة العام والمفروض على الفرد، ومن ثم إقرار حريته في الاختيار «على مسئوليته الخاصة:< وفي هاتين الحالتين يبدو لنا الإفراط في إظهار الكاتب للمبدأ. إن كلا الكاتبين المسرحيين-سترندبيرج وابسن-يسهمان، اعظم ما يكون الإسهام، في كتابة النمط التراجيدي، عندما يحكمهما إحساس حدسي بما يكون عليه الإنسان في أدق لحظاته الحاسمة، وعندما يكونان بمنأى عن إخضاع ذلك الحس للنظريات.

ومع ذلك فان التحول في المعالجة الفلسفية، والذي تنتمي إليه هذه التراجيديات، كان بالغ الأهمية في الفكر الحديث، فقد وضع للكتابة التراجيدية أساسا لم يعد يعتمد مجرد التقليد الذي كان يستخدم فيه

مصطلح «التراجيديا» على نحو شديد التباين، بل أصبح يعتمد مفاهيم للحياة الإنسانية وثيقة الارتباط بوعي العصر القائم. إن «الإحساس التراجيدي بالحياة»-في أعمال هيجيل، وكيركيجورد، ونيتشه يتجاوز فكرة الوعظ والإرشاد التي كانت تمثل وجهة النظر المعتمدة في عصر النهضة، وكذلك فكرة «العدالة الشاعرية» التي ظلت قائمة (على الرغم من معارضة أديسون) خلال القرن الثامن عشر، وأيضا نظرة جيته وكوليريدج للأمير هاملت (النبات النامي في الآنية الهشة، الرجل الذي لا يتسع العالم لفكره الرحيب). هذا «الإحساس التراجيدي بالحياة» إنما يوحي بأن وضعنا تراجيدي بالضرورة، وان الناس جميعا يعيشون وضعا سيئا يتهدده الشر، وأنهم، إذ يدركون ذلك، يتألمون لكونهم يدركون. لذلك شدد هيجيل على ضرورة التصدي للقوى التي تفرق بين الآنيان والإنسان، وبين الإنسان وذاته، ونادى كيركيجورد بحاجة الإنسان الملحة إلى التحرر من نمط الحياة المفروض عليه، كما أشاد نيتشه بالسعادة التي يمكن إن تتحقق عندما يتلاقى ديونيسوس وابوللو وعندما يتعايشان معا في العمل التراجيدي. وليس هؤلاء الكتاب، بالطبع، وحدهم في هذا الاتجاه: فليس ميجويل دي أونامونو، وكارل ياسبيرز، الا اثنين من ابرز الأسماء في قائمة يمكن أن تضاف إليها أسماء كتاب آخر أكثر معاصرة. (أنظر المقتطفات المختارة التي أعدها للنشر لوراني مايكل وريتشارد سيوول، وكذلك روبرت كوريجان، وكلا العملين يردان في قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب). وكل هذا يبلغ في حد ذاته حدا يجعلنا نقول بأن مفهوم التراجيديا، كما يمثل في الأذهان في الوقت الحاضر بشكل عام، هو من صنع القرنين الماضيين، على الرغم من إن مسرحنا المعاصر قد أبدى حذرا ليس قليلا بحال في معالجة التراجيديا كنوع من الأنماط الدرامية. وربما نتساءل: من ذا الذي أقلقته التراجيديا فيما قبل القرن التاسع عشر؟ فحتى ذلك الوقت لم تكن التراجيديا تحظى إلا بمجرد الاحترام. أما من أضناهم القلق، على نحو ما، فهم كتاب المسرح.

على أنه ليس هناك إجماع على الإطلاق بأن جميع التراجيديات الصادقة-على الرغم من الاختلافات الكثيرة والواضحة بينها-تشترك في كونها تتضمن وجهة نظر خاصة عن وضع الإنسان. فها هو ج. ج. ماكسويل[72]، على سبيل المثال، يحاول في مذكرته بعنوان «مستلزمات

التراجيديا» (في كتاب مقالات في النقد 5، الصادر عام (1955)، الصفحات 175- 178) إثبات أن الاعتقاد في وجود «نظرة تراجيدية للأشياء» معناه وضع التراجيديا، دون مبرر، «في مكانة تنفصل بها عن غيرها من الأشكال الأدبية الرئيسية». فلا ريب انه ليس من الممكن فحسب، بل من الضروري بمكان، أن تجرى الدراسات النقدية للمسرحيات التراجيدية على أساس ما يميزها عن بعضها البعض، وليس على أساس مجرد مقارنتها بالنوع الذي تنتمي إليه: فان الاستغراق في النوع-وهو استغراق تفرضه هنا طبيعة الكتاب الذي نحن بصدده-ربما يكون له تأثير ضار ومعوق على اهتمامنا بطبيعة عمل تراجيدي ما في حد ذاته. ذلك أن مسرحيات مثل هاملت، والملك لير، وأورستيا، وأنتيجوني، وفيدر، ودوقة مالفي-هي تراجيديات على نحو يختلف عن «التراجيديا». فالتراجيديا اليوم مفهوم نستخلصه من تأملنا لعدد كبير من التراجيديات. بينما هي تعني بالنسبة لليونانيين وكتاب عصر النهضة شيئا مختلفا، ويرجع ذلك جزئيا إلى الاختلاف في نطاق النماذج المتوفرة في ذلك العهد. لقد ارتقينا باصطلاح «التراجيديا» إلى مفهوم ينطبق على أعمال قد تختلف من كافة الوجوه فيما عدا تضمنها لهذا المفهوم وتجسيدها له. وانه لأمر مستحب ا أن يطلع علينا، من آن لأخر، ناقد-مثلما يفعل نيكولاس بروك [73] من مستهل كتابه بعنوان تراجيديات شكسبير الباكرة (عام 1968)-قائلا: ليس لدي من نظرة عامة عن التراجيديا أعرضها عليكم. بل إن الأمر على العكس من ذلك تماما. فانه يبدو لي انه في حدود كلمة «تراجيديا»، التي تفتقر كثيرا إلى الدقة والتحديد، هناك من مجالات الاحتمالات العديدة، ومن التنوع الأكيد، ما نتوقع أن نجده في الكوميديا (ص 3). بمثل هذا المدخل نصل إلى أبعد مدى في سبر أغوار الأعمال الفردية، وهو ما يحدث بالفعل في أغلب الأحيان، عندما يدع أكثر المخططين دقة وصبرا مخططاتهم جانبا لبرهة من الزمن: وهذا ما نجده في إصرار بروست [74] على تفرد العمل المستقل بسمات تجعله لا نظير له، حين يقول:

لذلك يبدأ الشخص المثقف على الفور في التثاؤب مللا، عندما يحدثه أحدهم عن «كتاب جيد» جديد، لأنه يتصور أن هذا الكتاب مؤلف من جميع الكتب الجيدة التي قرأها وعرفها، بينما الكتاب الجيد شيء فريد ولا يمكن تحديده. وهو لا يتألف من خلاصة جميع الروائع السابقة عليه، بل من

شيء لا يمكن اكتشافه حتى بأبلغ وأدق أنواع الاستيعاب لكل من هذه الروائع، إذ أنه لا يتمثل في مجموعها، بل يتجاوز هذا المجموع. فبمجرد أن يتعرف الشخص المثقف على هذا الكتاب الجديد، فانه يشعر بأن الواقع الذي يعرضه هذا الكتاب يثير اهتمامه.

(في بستان مونق، ترجمة ج. ك. سكوت مونكريف، أعيد طبعه في 1967، المجلد الأول، ص 327)

مثل هذا التعليق على الكتب يتأتى أيضا عند تأمل ما تنفرد به كل فتاة في حد ذاتها: ووجه الشبه هنا له ما يبرره، إذ أن الالتقاء الحيوي بكتاب جديد علينا، له بعض صفات علاقة الحب. ولنا أن نضيف إلى هذا أن قراءتنا لكل كتاب جديد في أي من الأنواع الأدبية بها يحدث بعضا من التعديل في مفهومنا لهذا النوع. ولعل ملاحظة فرانك كيرمود [75]، التالية: «عندما تستمع إلى حديث عن النماذج الأولية لشيء ما، فان عليك أن تلجأ إلى ما تعتبره أنت مبدأ الواقع» (في كتابه اتصالات الأشياء، نويورك، 1968، ص 121)، جديرة بالانتباه في هذا الصدد. كذلك علينا إن نحاول الوصول إلى الحقيقة عندما نقرأ كتابا عن «التراجيديا». بل إن ما يحدث بالفعل- منذ بدأ الاهتمام الفلسفي بالتراجيديا في القرن التاسع عشر-هو إن الإحساس بما يفعله الكاتب المسرحي عندما يقوم بكتابة ما اتفقنا على تسميته «بالتراجيديا» جدير بأن يزيد من حدة تأثير العمل في حد ذاته، طالما إننا نتلافى عملية المطابقة السهلة بين مثل هذا العمل وعمل آخر.

قام كثير من كتاب المسرح، في السنوات التي تلت القرن السابع عشر، بكتابة ما أطلقوا عليه تراجيديات، وكان يغلب على تفكيرهم النماذج القديمة أو نماذج من عصر النهضة. لذلك شهد القرن الثامن عشر كثيرا من المسرحيات التي كتبت بالشعر المرسل، وتقع أحداثها في العهود الإغريقية أو الرومانية، وتنتهي بفاجعة. كذلك كان الحال بالنسبة للقرن التاسع عشر، على خلاف ما تصور معظم الناس. فقد حاول جميع الشعراء الرومانسيين وشعراء العصر الفيكتوري الدخول في منافسة مع شكسبير: فكتب شيلي مسرحيته آل شنشي [76] (عام 1818) في مقدرة ملحوظة، ولو أنها متقطعة، كما حاول الشاعر بيرون على نحو مشرف في بعض مسرحياته: وسبقهما في هذا المجال الشاعران وردزويرث وكوليريدج، وجاء من بعدهما الشعراء

بيدوس، تنيسون، براونينج، وسوينبيرن. أراد كل أولئك أن يقدموا لعصرهم من الأعمال الدرامية ما تستطيع الصمود أمام أعمال شكسبير، فاستطاع معظمهم (وبيرون في بعض الأحيان) أن يتوصل إلى التعبير بأسلوب شكسبير. غير أن بيدوس وحده استطاع أن يضفي على أسلوب شكسبير حيوية خاصة بما أكسبه إياه من طابع شخصي جديد، وان كانت طبيعة المسرحيات قد استبعدت عرضها على المسرح. واستمر الحال على هذا النحو خلال الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر والأعوام الأولى من القرن العشرين- في كتابات ستيفن فيليبس، على سبيل المثال-على الرغم من وجود كتاب مسرحيين من أمثال جدردون بوتوملى وت. س. اليوت، من حاولوا التخلص من قبضة أسلوب الشعر المرسل ومن الجو الاليزابيثي. غير إن هؤلاء كانوا يفتقرون دائما إلى إحساس كاف بوطأة الأوضاع السائدة في عصرهم.

أما في ايرلندا فان الأمور تختلف بعض الشيء. فقد نبع «مسرح آبي» من الرغبة في إيجاد دراما قومية تقوم على أسطورية فذة وتستطيع أن تقدم لايرلندا ذلك النوع من التمثيل الطقسي لماضيها الذي سبق أن عرفه العصر الهيلليني أيام الإغريق في مسرحه التراجيدي. تلك الرغبة الملحة، التي بدأها الشاعر والكاتب المسرحي ييتس، تحققت في أروع صورها في مسرحية ديردر، للكاتب نفسه (عام 1907)، غير أن المسرح تحول عن النظم إلى النثر في مسرحيتي راكبو البحر (عام 1904)، و ديردر الأحزان (مثلث عام 1910، بعد موت المؤلف)، للكاتب المسرحي سينج [(77)]. كما اتجه المسرح أكثر فأكثر إلى الكوميديا على نحو لم يكن يتوقعه ييتس. غير أننا سنلاحظ فيما بعد تحول المسرح الايرلندي الملحوظ إلى التراجيديا المعلنة في مسرحيات أوكيسي الباكرة. وحتى نتعرف على أفضل ما كتب من هذا النوع، علينا أن نتجه إلى دبلن باعتبارها المدينة الوحيدة التي شهدت، خلال الأعوام الأولى من هذا القرن، محاولات ناجحة وجريئة لتأليف مسرحيات باللغة الإنجليزية وتحقيقها على المسرح.

إن كتاب المسرح ني إنجلترا وغيرها يبدون أكثر تواضعا في الأعوام الأخيرة، على الرغم من اقترابهم في بعض الأحيان من الإحساس التراجيدي إلى حد أكبر مما كان مألوفا خلال القرنين السابقين. ذلك إننا لا نقرأ اليوم عبارة «تراجيديا» على صفحةالغلاف، ومع ذلك فقد عاود الكتاب

المسرحيون رواية القصص القديمة المرة تلو الأخرى، وعدلوا فيها حتى تلائم الجو المعامر أو ما يقرب من المعاصر، أو هم أعادوا صياغتها بما يتفق والفكر المعاصر مع الإبقاء على مكانها وزمانها الأصليين. ففي فرنسا استخدم اندريه أوبي [78] موضوع افيجينيا في أو ليس، وذلك في مسرحيته فتاة للريح (عام 953 1)، وكتب جان آنوى [79] مسرحيته ميديا (عام 1946) وانتيجوني (عام 1944)، سابرا أغوار حالة ميديا النفسية، ومتأملا التعارض بين كريون وانتيجوني كما تمثله في التعارض بين فرنسا والاحتلال الألماني لها. وكذلك جان بول سارتر [80] في مسرحيته الذباب (عام 1943) حيث قدم أورست باعتباره شخصية وجودية. كما اتخذ يوجين أونيل، في الولايات المتحدة، من موضوع الاورستيا أساسا لمسرحيته الحداد يليق (عام 1931)، جاعلا منها ثلاثية، يتطابق كل جزء منها مع نظيره في ثلاثية أسخيلوس. ومرة أخرى كانت الاورستيا في إنجلترا مصدرا لمسرحية جمع شمل الأسرة (عام 1939) للكاتب ت.. س. اليوت، على الرغم من أن معالجته للموضوع كانت اكثر تحررا من معالجة أونيل له، كما كانت مسيحية في وجهة نظرها بينما كانت معالجة وأنيل تقوم على التحليل النفسي. واستمر اليوت يلتمس موضوعات لأعماله في مسرحيات يوربيدس وسوفوكليز، بينما قصد آخرون من كتاب المسرح إلى مصادر معتمدة مشابهة عندما اتجهوا إلى قصص من التاريخ والأساطير، كما رأينا في معالجة ييتس وسينج لقصة ديردر، وكما يتضح من مسرحية كليجولا (عام 1945) لألبير كامي [81]، ومسرحية جان

جيرودو المسماة نمر على الأبواب [82] (عام 1935)، ومسرحية نقطة الانطلاق [83] (1941) لآنوي، وأيضا في سلسلة المسرحيات التي كتبها شعرا مرسلا الكاتب ماكسويل اندرسون عن موضوعات تاريخية انجليزية وامريكية وأوروبية. وقد استخدم هؤلاء الكتاب المسرحيون، باستثناء اليوت واندرسون، لغة النثر، ولكنهم كانوا يهدفون إلى تحقيق درجة عالية من الجدية لأعمالهم، اعتمادا على الهيبة التي تسبغها ذكرياتنا عن ذلك العالم القديم (أو إي ماض آخر) على تلك الأعمال. غير إن مثل هذه المحاولة ربما تكون محفوفة بالمخاطر، فهي تنطلي على احتمال إن نقوم بعقد مقارنات ضارة، خاصة في حالة استخدام مسرحيات إغريقية. فإلى جوار أن الاعتماد على الماضي على هذا النحو يدل على الرغبة في التمكن من الكتابة التراجيدية في

عصرنا، فانه ينبغي الاعتراف أيضا بأن تلك المجموعة من المسرحيات تشتمل على بعض من افضل الأعمال الدرامية (وأيضا على بعض من أكثرها تخييبا للآمال) في القرن الحالي. فلا مفر من إدراج مسرحيات ديردر الأحزان، والذباب والحداد يليق بالكترا، ونقطة الانطلاق، ضمن أية قائمة-هي بطبيعتها محدودة-بأحسن المسرحيات منذ رحيل ابسن وسترندبيرج وتشيكوف.

هذا النهج ليس جديدا بطبيعة الحال. فمنذ عصر النهضة فصاعدا، يعاود الكتاب المسرحيون استخدام الموضوعات الإغريقية، في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا. فقام جورج جاسكوين وفرانسيس كنويلميرس بأعداد مسرحية جوكاستا (عام 1566) للعرض على مسارح جمعيات الحقوقيين في القرن السادس عشر، اعتمادا على نسخة إيطالية من مسرحية الفينيقيات ليوربيدس، وقام كل من جون دريدن وناتانيال لي بكتابة مسرحية أوديب (1678)، كما قدم التاريخ الروماني والأسطورة اليونانية المادة الموضوعية لمسرحيات تراجيدية بدءا من شكسبير وبن جونسون وانتهاء بسوينبرن. وقد صرح أر سطو في الفصل التاسع من كتابه فن الشعر بأن استخدام الكاتب المسرحي قصة مخترعة لمسرحيته لا يعتبر خطأ في حد ذاته، مؤكدا أن بعضا من المسرحيات الإغريقية كتبت على هذا النحو، ولكنه أضاف أن هناك ميزة في استخدام إحدى الحبكات المسرحية من التراث، وهي أنه عندما يعرف المشاهدون أن أحداث المسرحية وقعت بالفعل، فانه يسهل عليهم تصديق ما يشاهدونه من أحداث. ولعلنا نفسر ذلك بقولنا أن القصة التي تشتمل على سلسلة قوية من تداعي المعاني في أذهاننا-سواء لسابق معرفتنا بها واستجابتنا لها في إحدى الروائع السابقة، أو بسبب إدراكنا أنها جزء، وربما جزء هام، في التاريخ الحقيقي أو الأسطوري للإنسانية-تكسب لنفسها ابتداء ميزة معينة هي احتواؤها على تداعي المعاني أو الخواطر هذه. وقد يعمد الكاتب المسرحي ألي أحداث تغير في الجو النفسي للمسرحية، كما نجد في مسرحية الآلة الجهنمية (1934) لجان كوكتو [84]، أو في مسرحية أوديب (نشرت عام 1930) لاندريه جيد، وفي كلا المسرحيتين عرض لقصة أوديب في نبرة مخففة، وفي بعض الأحيان على نحو كوميدي. وربما تكتسب معالجة الموضوع، في مثل هذه النماذج، قوة

على قوة بفعل صدمة التغيير ذاتها.

ومع ذلك لم يكن التعلق بأحداث الماضي وما قد كسب لنفسه من مكانة هو الذي منحنا أقوى أنواع الدراما في القرن العشرين. فلم يكن ابسن وسترندبيرج في مسرحياتهما التراجيدية، ولا الإغريق، هم مصدر التأثير الأكبر على كتاب المسرح في عصرنا هذا. بل كان سترندبيرج في الأسلوب الذي صاغ عليه مسرحيته سوناتا الشبح، ومن بعده فرانك ويدكند، ثم كتاب المدرسة التعبيرية الألمان، وكان برتولت بريخت، وكذلك كان برناردشو، الذي بدأ بكتابة مسرحيات اجتماعية شبه ابسينية، ثم اتجه إلى كتابة شكل مختلف يعمد إلى السخرية من كوميديات مجتمع أواخر القرن التاسع عشر، ومن ثم، اتجه من مسرحيته العودة إلى متو شالح (1919- 1920) قدما إلى نوع من المؤلفات الهزلية الخيالية الساخرة المعروفة باسم الاكسترا فاجانزا، ثم الى دراما الكاريكاتير التي صور فيها غرابة العالم وحماقته، بينما أكد فيها، في الوقت ذاته، وجود نوع من الصواب والحكمة في مقدور الإنسان إن يبلغه إذا ما أراد. ثم هناك أيضا تشيخوف الذي لم يرد إن يضع تعبير «تراجيديا» على أي من مسرحياته، ومع ذلك فقد صور حالة ضياع الأمل في الفترة الأخيرة. ولعلنا نلاحظ، بصفة خاصة، في «لحظة التنوير» (انظر الفصل السادس فيما يلي من هذا الكتاب)، النهايتين اللتين تسترعيان الانتباه لمسرحيتي العم فانيا (1899)، والشقيقات الثلاث [85] (1901)، غير انه من المجدي ملاحظة الصلة التي تربط بين أعمال تشيخوف إجمالا وبين الكثير من الأعمال التي يتم تحقيقها في الوقت الحاضر. وسوف أناقش في الفصل الثامن من هذا الكتاب مسألة وجود عنصر تراجيدي في مسرحية الخادم (1960) لهارولد بنتر، وفي مسرحية وقائع أثناء حراسة مدفع بيفورز (1966) لجون مجرات [86]، وكذلك في مسرحية موت روزنكرانتز وجيلدنستيرن (1966) لتوم ستوبارد [87]. غير أن هذه المسرحيات الثلاث تشترك جميعا في كونها تتعمد تجنب الأسلوب التراجيدي، على الرغم من عدم تكافئها بحال من الأحوال فيما تحققه من إنجاز أو فيما تتبعه من نهج. فمسرحية ستوبارد تسخر من مسرحية هاملت التي تعيدها إلى الأذهان، وترتبط مسرحية بنتر بصلات مع مسرحيات سترند بيرج عندما تنزع إلى اللاطبيعية، ومن ناحية أخري تثير هذه المسرحية استجابة كوميدية

في كثير من حوارها، إما مسرحية جون مجرات فتصور «شريحة من الحياة». ويبدو (فقط يبدو) أنها تترك الأمور عند هذا الحد. إن كتاب المسرح هؤلاء، في الوقت الذي يستجيبون فيه للوضع الإنساني على نحو يمكن اعتباره «تراجيديا» بالمعنى التقليدي، علاوة على أن له علائق واضحة بما يراه الفكر الفلسفي في الأوضاع التراجيدية، فانهم يرفضون تنصيب أنفسهم ككتاب للتراجيديا، كما أنهم يمسكون عن تقديم الحد الأدنى من الأسس التي تمثل جوهر التراجيديا. إن التراجيديا هنا، كما تضح على نحو متميز في دراما الستينات من هذا القرن، تيار خفي لا يظهر على السطح، ولكنه بالتأكيد تيار حاسم.

غير أنه يجدر بنا هنا أن نلاحظ وجود استثناء واحد بيننا في هذا الصدد، على الرغم من أنه لم يعد قريبا منا زمنيا. إن المسرحيات الهامة التي كتبها فيديركو جارثيا لوركا (1899- 1936) لها من البساطة التراجيدية والكمال ما يجعلها أقرب إلى الصفة الغالبة على مسرحيات ييتس وسينج، منها إلى أي شيء آخر في كتابات القرن العشرين. فلقد صور لنا الشاعر التراجيدي لوركا، في شمس إسبانيا الساطعة، وعلى أرضها الجافة المتنازع عليها، أناسا يعيشون حياتهم طولا وعرضا بفضل ما أطبق عليهم من جدران تحول بينهم، وبين العالم الخارجي. مثل هذه المسرحيات سيظل عرضها في أجواء بعيدة عن جو لوركا أمرا صعبا، إلا أنها تثبت على نحو بارز أن التراجيديا تنتمي بكل تأكيد إلى مسرح القرن العشرين بقدر انتمائها إلى مسارح العهود الأخرى.

غير أن النغمة التراجيدية لا تسمع في الدراما فحسب. فقد صرح أرسطو، في الفصل الخامس من كتابه فن الشعر، أن التراجيديا والملحمة هما على صلة وثيقة في «أهداف» «محاكاتهما»-أي أنهما تقدمان النوع ذاته من المواد الموضوعية، وان اختلفتا في الأسلوب. ولم يكن أرسطو أول من قال بهذا، فقد ربط أفلاطون في كتابه الجمهورية بين هومر وكتاب التراجيديا. إلا أن أر سطو لم يثبت على وجهة نظره هذه، فهو يقول في الفصل الثالث عشر من كتابه إن مسرحية الأوديسا تثير من الابتهاج والسرور ما يقرب مما تقدمه الكوميديا: لأنها تنتهي بجلب السعادة إلى المحسن وإنزال الشقاء بالمسيء. ومع ذلك فهو يرى بشكل عام أن التراجيديا تختلف

عن الملحمة في المقام الأول في كونها تعرض في المسرح. على أن مسألة العرض المسرحي هذه كانت تعتبر بالنسبة لارسطو مسألة ثانوية نسبيا- وقد لا نتفق مع أر سطو في هذا الرأي (أنظر الفصل الرابع فيما يلي)- ولكننا ندرك موقفه على نحو أفضل إذا ما تذكرنا أنه كان هناك تقليد لإلقاء الشعر غير الدرامي في اليونان القديمة وأن عددا قليلا فقط، عن بين التراجيديات الكثيرة التي كتبت، هو الذي حظى بامتياز العرض على المسارح الإغريقية. علاوة على ذلك يمكننا إدراك ما لملحمة الإلياذة، في لحظات معينة، من أثر لا يكاد ينفصل انفصالا ذا بال عن الأثر التراجيدي، وذلك عندما تكون التراجيديا موضوعا للقراءة وليست عرضا مسرحيا. فان موت هيكتور، وزيارة برايام لاخيل ملتمسا منه السماح له بإجراء طقوس الدفن لجثمان ولده، وجلوس الرجلين معا عند الفوز بموافقة أخيل-كل هذه أمور تقوم عليها التراجيديا. إن الاختلاف الجوهري بين التراجيديا والملحمة، علاوة على مسألة العرض المسرحي، هو أن في الملحمة «لحظات تراجيدية» في سياق يتميز بالاتساع والتنوع وليس بالتكثيف والتأزم. وهكذا الحال بالنسبة للرواية الحديثة، التي بدأت على وجه التقريب برواية كلاريسا هارلو (1747- 1748) للكاتب ريتشارد سون، وهي هائلة في طولها ولكنها تركز على قدر شخصية واحدة، هي كلاريسا، التي تسير إلى الهوان والموت، ومن خلال هذه الحقيقة ذاتها، تبلغ ما تريد من تأكيد كرامة الإنسان، وهو أمر ما كان في استطاعة كلاريسا تحقيقه لو إن حياتها سارت السيرة- الهادئة العادية المتوقعة لفتاة لها وضعها في ذلك العصر. منذ ذلك الحين، ولكن على نحو متقطع، لم تفتأ الرواية تستخدم موضوعا وبناء قصصيا يضاهيان ما تستخدمهما الدراما التراجيدية، على الرغم من النفوذ الغالب لأحد معاصري ريتشارد سون، وهو فيلدينج الذي أعلن أن الرواية هي في جوهرها «قصيدة ملحمية كوميدية مكتوبة نثرا». من بين هذه النماذج التي تتبادر إلى الذهن على الفور رواية الأحمر والأسود (1831) لستيندال، مدام يوفاري (1856) لفلوبير، موبي ديك (1851) وبيلي بد (نشرت عام 1924) لميلفيل، الرسالة القرمزية (1850) لهوثورن، آنا كارنينا (1875- 1876) لتولستوي، تيس اوف ديربرفيل (1891) وجود المغمور (1895) لهاردي، لردجيم (1900) ونوسترومو (1904) لكونراد، لكننا نألف التحدث عن «الإحساس بما هو

تراجيدي» في أعمال هنري جيمس. ولوقت قريب هو عام 1947، نجد رواية تحت البركان لمالكولم لوري تنحو في وضوح نحو التراجيديا، محافظة (بعد الفصل الأول) على وحدتي الزمان والمكان كما عرفتا في عصر النهضة، من اجل تحقيق ذلك التركيز على الأثر، أو ذاك الإحساس بالمقدور، الذي دائما ما يكون على مبعدة ساعات قليلة فقط من النهاية، مما حدا بالشاعر والناقد ت. س. اليوت، في دراسته بعنوان وظيفة الشعر ووظيفة النقد (1933) إلى أن يعتبر توقع المقدور مصدر قوة خاصة، على الرغم من كونه ليس ضروريا. ولنا عود إلى هذا الموضوع في الفصل السابع. وقبل ذلك كتب اندريه مالرو حال الإنسان (1933) والأمل (1938)، كما كتب ألبير كامي الغريب (1942) والحشرة (1947)-وكلها أعمال روائية قدمت لزماننا إحساسا كاملا بما تكون عليه الحياة في وضع تراجيدي. غير أننا لم نعتد إن نصف هذه الأعمال ضمن «تراجيديات»، بل نقول إنها أعمال روائية تراجيدية. لان الاسم «تراجيديا» لا يزال في استخدامه الدقيق مقصورا على الدراما- وذلك لأسباب سوف نتبين أنها ليست مجرد تاريخية. فربما يحدث أن يثبت مستقبلا أن رواية القرنين التاسع عشر والعشرين تشتمل في بعض حالاتها على روح التراجيديا على نحو أعمق مما نجده في الدراما في هذه الأزمنة. أما بالنسبة لنا فالتراجيديا حتى الآن شيء يمثل، أو هي على الأقل شيء يكتب ليمثل.

كتب النقاد فأفاضوا في كتابتهم عن التراجيديا خلال القرن العشرين. فلم يكن كتاب التراجيديا الشكسبيريبة (1904) للناقد أ. س. برادلي محصلة لنقد شكسبير في القرن التاسع عشر، فحسب، بل كان كتابا يهدف إلي تحقيق دراسة جادة وعميقة عن طبيعة الفن التراجيدي. ومن الغريب أن هذا الكتاب كاد أن يهمل المسرح كلية، ولم يوجه إلا قليلا من اهتمامه لما تحمله كلمات شكسبير من قوة، وإنما نظر الناقد إلى المسرحيات باعتبارها تؤلف عرضا لكيفية مجابهة كاتب مسرحي كبير للوضع الإنساني أثناء كتابته. لقد كتب منذ عصر برادلي ما لا يحصى من المراجع والمقالات عن تراجيديات الماضي، ولا يمكننا في هذا المجال إلا اختيار عدد قليل جدا منها ضمن قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب. ولم يحدث أن تلقت التراجيديا، كنوع أدبي، دراسة مستفيضة كوسيلة لعرض حال الدنيا، كما

حدث لها خلال هذا القرن. أو لنقل أنها لم تلق، كما رأينا، مثل هذا الاهتمام الشديد. فقد عالج فرويد أوديب وأورستيز كأسماء نمطية أطلقها على عقد متواترة، أو لعلها عالمية. وطالما خاطر الكتاب المسرحيون، كما لاحظنا، بإعادة معالجة القصص التي عالجها اليونان أنفسهم من قبل.. وها هو توم ستوبارد يعيد معالجة شكسير. وفي الجامعات في كل مكان، يدور النقاش الجاد حول إمكانية كتابة «التراجيديا» في الوقت الحاضر. وما كان لمثل هذا النقاش أن يكون جادا، لو لم يكن هناك شعور بأن حضارة بدون تراجيديا هي حضارة تفتقر إلى شيء ما على نحو مزعج وخطير. وسنحاول في الفصول التالية أن نثبت أنه إذا كان للتراجيديا إن تكتب اليوم، فلا بد لها إن تكون مختلفة تماما في أسلوبها عن المسرحيات التي وصلت إلينا من فن سوفوكليز أو شكسبير أو راسين، ولكنها لن تختلف عن هذه المسرحيات في جوهرها.

قدم هذا الفصل سلسلة من النظريات عما قصد بالتراجيديا من معنى، في أوروبا عبر العصور. وربما نكون قد أغفلنا الكثير، ولكن ما قصدنا إليه هو عرض للانشغال الكبير والدائب بما هو تراجيدي، وللتنوع في الإشكال الذي اتخذته الكتابة التراجيدية، وأيضا الكتابة عن التراجيديا.

12 البطل التراجيدي

رأينا أن أرسطو حبذ، دون أن يحتم، معالجة قصص مأخوذة من التراث في التراجيديا، وهو النهج الذي كان يستتبع-عادة-إعطاء الأبطال والملوك مكان الصدارة في المسرحية. علاوة على هذا، أعلن أر سطو أن من طبيعة التراجيديا أن تكون شخوصها «افضل مما نحن عليه»، وهو ما فسره س. ب. بوتشر [88] في كتاب بعنوان نظرية أر سطو في الشعر والفنون الجميلة (1894) بقوله إن الشخوص تكون أكثر «تنظيما» وأبعد شأوا في مسار تحقيق الطبيعة لذاتها، مما هو ممكن في الوضع الإنساني المضطرب. هذا التصريح يرد في الفصل الثاني: ثم بعد ذلك بكثير، وبالتحديد في الفصل الخامس والعشرين: يمتدح بوتشر على نحو خاص سوفوكليز (في اختلافه عن يوربيدس) لتصويره «للأشياء كما يجب أن تكون عليه». ولنا أن نربط بين هذا وبين ما يقوله سيدني في كتابه دفاع عن الشعر عن العالم الذهبي الذي يصوره الشعر: وهو ليس عالما كل شيء فيه طيب، وإنما هو عالم توجد الأشياء فيه على صورة نقية، وليس على صورة مشوهة. إن ما يهم فيه هو الإحساس بالإدراك المتكامل: أو على الأقل غير العادي، للقوى والنزعات التي يتميز

بها الإنسان على سائر المخلوقات. فها هو أورست يقتل أمه، وأوديب يتزوج من أمه ويقتل أباه، وتقتل ميديا أطفالها: ومع ذلك، فهؤلاء على درجة من أدراجهم لأنفسهم تفوق بكثير ما يجرؤ على إدراكه عادة الرجال والنساء. وينبغي لنا أن نتذكر هنا، أيضا، أن الممثل في المسرح الإغريقي كان بمنأى عن النظارة، لا يرى عن قرب، بفضل ما كان يضع على وجهه من قناع، وفي رجليه من حذاء الكوثورندا [89]، وعلى رأسه من غطاء الانكوس (حتى أنه كان يبلغ حوالي سبعة أقدام ونصف القدم طولا)، وكان يقوم بدوره في الطقوس الدينية والمدنية في الاحتفالات الخاصة. وكان يمثل الناس-بل انه سيتبين بالفعل من الفصل الرابع أنه كان إلى درجة بارزة ضحية الناس-غير أنه كان يمثل أحد الملوك أو الأبطال، ويردد كلمات لها جلال الشعر، وكان من الواضح أنه مقضي عليه لا محالة. لذلك فقد كان يدفع على الرهبة، ويثير في المشاهدين شعورا بالسمو حتى وهو يهوى.

وقد طرأ تعديل على هذه الصورة في تلك المسرحيات التي استخدم فيها يوربيدس الشكل التراجيدي، بطريقة تجعله يسع تصوير روح التشكك، كما يتضح في المسرحيات التي أشرنا إليها باختصار في الفصل الثاني. غير إن المفهوم الأساسي ظل ضمن حدود العالم القديم. فعندما كان هناك بطل في المسرحية-وسنرى على الفور أن هذا لم يكن يحدث دائما، على الأقل في مسرحية أو في ثلاثية-فقد كان ينتمي إلى طبقة راقية ويتبوأ، لهذا السبب ولأسباب أخرى، مكانة مرموقة. وهذا ما كان يحدث بكل تأكيد في أعمال سنيكا. فشخوصه الرئيسية تتبوأ مراكز عالية: وهو يعرف، باعتباره فيلسوفا رواقيا، إن هذا التبوء إنما هو نوع من أنواع الفساد، وأن ما يهم فعلا هو أن يكون المرء ملكا على نفسه، وأن هذا الأمر يصبح أكثر صعوبة عندما يكون للمرء تلك العلاقة بالآخرين التي يفرضها السلطان: هذا في اعتقاده هو المصدر الرئيسي في التراجيديا. وعندما انفصلت فكرة التراجيديا، في العصور الوسطى، عن كتابة المسرحية لفترة من الزمن، استمر الاهتمام بالتأكيد على دور «الشخوص البطولية»، و «الأمم والملوك»، و «المرتبة السامية»-كما يتضح ذلك من الاقتباسات الواردة من ديوميد وايزيدور الاشبيلي، وتشوسر في الفصل الأول. كذلك يمكننا ن نتبين من الاقتباس المأخوذ من سيدني أن هذا المفهوم لم يتغير من هذه الناحية في

عصر النهضة: فالتراجيديا تحذير للطغاة، ولكنها في نفس الوقت تحرك فينا، نحن المشاهدين، الشعور «بالإعجاب» وأيضا الشعور «بالشفقة». ولم يكن التطبيق العملي للتراجيديا في عصر النهضة يختلف في أساسه عن النظرية. ومع هذا فان شكسبير أوتى من الجرأة ما حمله على أن يجعل من مجرد لواء في الجيش بطلا تراجيديا في مسرحية عطيل، كما أنه كانت هناك محاولات توفيقية مماثلة عن النبالة والعظمة نجدها بكثرة في مسرحيات بومونت وفلتشر في الأعوام التي تلت ذلك. ولكنها مع ذلك لم تعد كونها محاولات توفيقية: فهؤلاء الأبطال يشغلون بالفعل مراكز سامية. فالبطل التراجيدي يكون عادة أما ملكا أو أميرا، سواء أكان ذلك بالوراثة، أم عن طريق الغزو أو الاغتصاب، كما نجد في مسرحية تمبرلين لمارلو، وماكبث لشكسبير، وربما كان البطل رجلا يكتسب مقدرة خاصة في نواحي أخرى، كما نرى في مسرحية فوستوس لمارلو. ولكنه في كل الحالات كان لا ينجو من السقوط. هناك قليل من المسرحيات ضمن دراما العصر الاليزابيثي وعصر جيمس الأول، تحاول جاهدة أحداث الأثر التراجيدي في جو عائلي صرف، كما في مسرحية آردن فيفر شام (حول 1591) التي لا يعرف مؤلفها، وفي مسرحيتي امرأة قتلها العطف (1603) والرحالة الإنجليزي (حول 1625) لتوماس هايوود [90]. غير إن هذا الكاتب المسرحي لا يدعي هنا انه يكتب «تراجيديا». ويمكننا القول دون حرج أن التراجيديا الدرامية، منذ القدم وحتى القرن التاسع عشر، كانت تتضمن عادة اهتماما بأناس من ذوي المراكز المرموقة. وقد رأينا في الفصل السابق أن الرواية، بدءا من ريتشارد سون فصاعدا، تقترب من الإحساس بما هو تراجيدي على نحو لا يعتبر نادر الحدوث بأي حال، وأن الرواية لم تقدم ملوكا وأمراء ضمن شخوصها الرئيسية إلا في حالات استثنائية فقط. وكان لا بد للدراما أن تتأثر بهذا السبب وحده، دع عنك أي سبب آخر غيره. بل لقد كان هناك أسباب أخرى بالفعل. فقد اصبح الملوك والأمراء أقل أهمية في جميع أنحاء العالم: فالملك بات يملك ولا يحكم إلا بالكاد، كما تضاءل مركزه إلى ذلك الحد الرمزي الذي جعل كثيرا من الناس يرون في مركزه السامي هذا عبئا لا ينبغي أن يبتلى به إنسان. ربما لا يزال هناك، «مكان مرموق» لرئيس وزراء أو لرئيس جمهورية أو لدكتاتور، ولكن مثل هؤلاء الأشخاص يعدون في

نصف القرن الحالي على الأصابع.

ربما يقال إن في ذلك خسارة كبيرة للتراجيديا، فعندما يسقط ملك تتأثر أمته بذلك. وتوحي الأسطر الافتتاحية من مسرحية هنريمو السادس (الجزء الأول) لشكسبير، بإحساس بأن موت الملك هنري الخامس كان له وقع الكارثة على إنجلترا:

لتتشح السماء بالسواد، وليسقط النهار أمام الليل!
وأنت يا شهب، يا من تؤذنين بأحداث الزمن والأمم،
اشرعي ضفائرك البلورية عبر السماء،
فالهبي بها نجوم سوء الطالع الثائرة،
التي أمنت على موت الملك هنري!
الملك هنري الخامس، أبعد صوتا من أن يعيش طويلا!
عاهل لم تخسر إنجلترا قط شبيها له، قدرا وعظمة.
(الفصل الأول، المشهد الأول: الأسطر 1- 7)

غير أننا في الواقع لا نجد الكثير من هذا في التراجيديا. فالأمير هاملت مأسوف عليه لأنه «كان جديرا، لو أنه تولى السلطة بأن يثبت أنه على درجة عظيمة من النبل»، إلا أن الأمور تستقر بتولي الأمير فووتنبراس السلطة في الدينمارك من بعده، ولعلنا نشعر بأن هذا الأمير أكثر ملاءمة من الأمير الراحل لان يكون الحاكم الكفء. كما أن نهاية مسرحية الملك لير لشكسبير توحي بالشعور بالأسف لموت الملك ولمعاناته، لكن ليست هناك إشارة إلى إن مستقبل بريطانيا في خطر: بل لعل بريطانيا جديرة بأن تكون اكثر أمانا تحت إمرة الباني، عادي الكفاءة ذي العثرات، مما كانت أثناء حكم الملك العجوز في عناده وسرعة غضبه. كذلك بالنسبة لماكبث وتمبرلين، فعلى الرغم من شدة استغراقنا فيما ينزل بهما من أقدار (وبالفعل نستغرق في أقدرهما إلى حد بعيد) فإننا لا نأسف لحالهما باعتبارهما حاكمين. بل أن الكاتب المسرحي وبستر يتعمد في مسرحيتيه الشيطان الأبيض ودوقة مالفي، أن يعلن-في هبوط مفاجئ لما وصلت إليه الأحداث-انه يمكن الآن تصريف الأمور بصورة افضل. كذلك تقدم لنا مسرحيتا سيجانوس وكاتيلين لبن جونسون، ومسرحيتا انطونيو وكليوباترة وكريولانوس لشكسبير، قصصا عن رجال أساءوا استخدام مواهبهم: إننا لا نشعر بحماس نحو اكتافيوس

أو تيبيريوس، ولا حتى نحو الدولة الرومانية بشكل عام كما تعرضها هذه المسرحيات، كما أننا لا نشعر على الإطلاق بأن موت أبطالها قد عرض مصلحة الناس ورفاهتهم للخطر.

غير انه من الملائم من الوجهة الدرامية أن تتبوأ الشخصية الرئيسية مركزا له أهمية واضحة، حتى يكون أهلا لإثارة اهتمامنا، وسوت نرى، في الفصل الرابع، إن هذا يجعله أيضا أهلا لان يصبح ضحيتنا. إلا انه في الكتابة المعاصرة، ما لم نعد إلى الماضي لمادتنا الموضوعية، فإننا لا نجد لدينا العدد الكافي من المرشحين لهذا الموقع. ذلك أنه في نظامنا المعاصر، كلما ازداد وضع الشخص سموا، كلما تعاظمت المسئولية وتقيدت الحركة.

فمدير الحانوت أو المشرف على الطلاب (لتحرره من أية مسئولية ضخمة) يستطيع إن يمارس سلطته بسهولة اكبر مما يتاح لرئيس وزراء، أو لمدير شركة تجارية أو لمدير جامعة. ويبدو أن هذا الوضع متجه إلى أن ينطبق حتى على رؤساء القساوسة في الكنائس. أما في الدراما، وهو ما حدث في الرواية منذ زمن بعيد، فإننا نجد أناسا عاديين يقومون بأدوار أبطال المسرحيات. ذلك أن جميع الشخصيات غير المادية تقريبا تعيش حياة خاصة، ولذلك فهي على هذا النحو شخصيات عادية. وعلى الرغم من ذلك فان هده الشخصيات العادية، إذا ما عرضت على المسرح أو على صفحات رواية قصصية، ربما اكتسبت لها مكانا في أذهاننا اكثر ثباتا ووثوقا مما يكون لأناس تبوءوا مناصب اعظم.

على إن هذا كله لا يهم إذا كان الكاتب المسرحي موهوبا في ميدان الكتابة التراجيدية. فانه جدير إذ ذاك أن يجعلنا نشعر بالتفرد حتى في الوضع العادي. فهو ربما يلتقي اثنين من اللوردات المرافقين، كما يحدث في مسرحية موت روزنكرانتس وجليد نستيرن، فيضفي عليهما من الإدراك المتزايد لجوهر الأشياء في الوضع الإنساني-أي يصل بهما، كما سنلاحظ في الفصل السادس، إلى نقطة الانكشاف-ما يحملنا على اعتبارهما قد وصلا إلى مرحلة من الوعي لا نستطيع أن نتصور أنفسنا قادرين على تجاوزها. وقد يختار ثائرا مغمورا مثل كاتاو في رواية حلا*نسك لمالرو، ويخلع عليه ليس فقط قدرا من الثقة والسلطان نتيجة لما يتجلى به طوال الرواية من جلال هادئ، بل يجعله أيضا ينبوا مكانة بارزة عندما يجابه

الموت الفظيع الذي-لولا لحظة انعطاف إلى الخير الخالص-لكان بوسعه الخلاص منه. وربما ينتخب، مثلما فعل ميلفيل في شخصيته بيلي بد، بحارا يكاد يكون أميا وغر مدرك لشيء، إلا أن إخلاصه للحقيقة والفضائل البسيطة يحبس علينا أنفاسنا، ومن عجب أننا لا نجد في أنفسنا ما يثير فينا الشك في أمره أو عدم تصديقه. وقد يفعل كما فعل اوكيسى [91]، عندما تحدى النظام السائد باستخدام كلمة «تراجيديا» في وصفه لمسرحيات شبح قاتل (1923)، جونو والطاووس (1924)، والمحراث والنجوم (1926)، ومع ذلك فقد جعل شخوصه الرئيسية أناسا عاشوا كما عاش غيرهم من الناس، ولكنهم مع ذلك استطاعوا إن يحققوا نوعا خاصا من السمو بمحصلة إخلاصهم وتفانيهم. وجونو هي الشخصية الوحيدة في المسرحيات الثلاث التي يتاح لها إن تلقى خطابا مطولا تؤكد فيه وعيها بما هو حادث من حولها وبمضامينه الأشمل. ثم أصبح أو كيسى اكثر حذرا فيما بعد: فقد أطلق على مسرحيته الكأس الفضية (نشرت عام 1928) «تراجيكوميديا»، كما أمسك عن إطلاق تعبير «تراجيديا» على مسرحيته ورود حمراء لي (نشرت عام 1943). غير إننا نعترف به ككاتب لامع بين أولئك الكتاب المسرحيين الذين كتبوا على نحو تراجيدي عن الإنسان العادي، الإنسان الذي يوصف، في ترجمة بأي ووتر لارسطو، بأنه يكاد يكون «تماما مثلنا». وهذا عند أر سطو يعني نوعا من الكتابة الوسط التي لا يعتبرها منتمية إلى التراجيديا أو إلى الكوميديا، إلا أن هذه الطريقة الوسط يشار إليها فقط بصورة عابرة في كتابه فن الشعر.

ولكن لا بد من وجود شعور ما بالتسامي في حالة اعتماد الكاتب التراجيدي على شخصية رئيسية. قد يأتي ذلك، كما أبديت، عن طريق مدة الكشف، أي لحظة الانكشاف، أو عن طريق المحنة في تفردها، وربما بسبب التحلي بفضيلة خاصة أو بجلال غير عادي. ومن هنا يعتري بعضنا الشكوك حول شخصية فولدر في مسرحية العدالة (1910) لجولزويرذي[92]، وشخصية ويلي لومان في مسرحية موت بائع (1949) لآرثر ميللر [93] فكلا هاتين الشخصيتين تصلان إلى حد اليأس، لكن لا أحد منهما يبدو وقد علم في النهاية أكثر مما كان يعلم في البداية، كما أنه لا أحد منهما يبدو «جديرا بالذكر» بالمعنى الذي ننتظره من شخصية تراجيدية. فها هي ذي

ليندا، زوجة ويلي، تحثنا قائلة: «لكنه بشر، ويتعرض لشيء مروع ينزل به. فلا بد من الاهتمام به»، وليس في وسعنا إلا أن نستجيب، غير أن استجابتنا تتجه نحو حاجات ومشكلات المجتمع، لا من أجل ويلي بوصف كونه-جوهريا-إنسانا: أنه ضحية الحلم الأمريكي أكثر من كونه ضحية لقدر الإنسان.

ولا بد من الهاوية في النهاية في جميع الحالات، ولا مناص لكاتب التراجيديا من أن يشغل نفسه بكيفية وقوعها. فأما أر سطو فانه يصر، في إحدى الفقرات التي أوردناها في الفصل الأول، من كتابه فن الشعر، على أن سقطة البطل التراجيدي تكون نتيجة «الخطأ التراجيدي»، أي خطأ في الحكم يؤدي إلى وقوع الكارثة. وقد اعتاد النقاد تفسير ذلك باعتباره يتضمن نوعا من «العدالة الشاعرية»، وذلك بدءا من توماس رايمر فصاعدا (وان تم هذا معظم الأحيان بتحفظ أكبر مما استخدمه رايمر)، وتتأتى هذه العدالة كنتيجة «لعيب فادح أو خطأ جسيم» كما قال الناقد برادلي. ولم يتقبل أر سطو فكرة أن يكون البطل شريرا أو أن يكون خيرا تماما: ذلك أن الأول لا يحرك فينا مشاعر الإشفاق عليه، كما أن سقوط الثاني يكون بمثابة صدمة موجهة إلينا. غير أن مثل هذا الاعتقاد يغفل ما نشعر به من توحد ومن تضامن مع شخصية مثل ريتشارد أوف جلوستر، ومن ذلك الشعور بالاعتراف بحقيقة تتولد فينا عند موت بيلي بد. وإننا لندهش من مسلك هاتين الشخصيتين (كما نفعل تجاه شخصية كاتاو في رواية حال الإنسان)، غير أن كلا منهما يقترب منا حتى لنشعر بنوع من القرابة يتولد فينا تجاهه، فكل منهما يجعلنا ندرك ما تشترك فيه الإنسانية من قدر محتوم. إنما المهم أن نشعر بالعلاقة التي تربط بين الشخصية والظروف. فأين «العدالة الشاعرية» في التراجيديا، حيث تشنق كورديليا، او تغرق أوفيليا، أو عندما يدفع عطيل إلى قتل دزديمونا، أو يصاب لير بمس من الجنون؟ إنما كل هذه الشخصيات تتصرف بحيث تعمل على تطوير سلسلة الأحداث التي تؤدي في النهاية إلى إنزال الكوارث بها. فها هو بيلي بد يصرع كلاجارت: ويعلق على ذلك كابتن فير، وهو الشخصية التراجيدية الأخرى في رواية ميلفيل، قائلا: «أرداه قتيلا ملاك من عند الله. لكن لا بد من إعدام الملاك». إن بيلي ليس مذنبا على الرغم من محاولة ستيوارت راندال الثبات أن لعثمته علامة على الخطيئة الأولى، ولا ريب أن حكما مثل هذا كان

جديرا أن يصيب ميلفيل بالدهش («رؤية الشر عند هوثورن وميلفيل»، في كتاب الرؤيا التراجيدية والعقيدة المسيحية [94]، تحقيق ناتان أ. سكوت، الأصغر، نيويورك، 1957، الصفحات 238- 263). إن الإنسان يلعب دوره في سلسلة الأحداث التي تعالجها التراجيديا: ولا نستطيع أن ندرك إلى أي مدى يمتد هذا الدور، وقد نرى انه دور صغير (ربما كما فعل أر سطو عندما طالب الكاتب المسرحي الذي قدم حادثة تعتمد على محض الصدفة، مثل سقوط تمثال على شخص فيقتله، بأن يجعل الحادثة تبدو على الأقل مقنعة ومقبولة)، إذ لا بد برغم كل شيء، ما دمنا بصدد كتابة تراجيديا، أن ندعم فكرة أن الإنسان يسهم على نحو ما فيما يحدث.

لعله ينبض لنا، في حديثنا عن التراجيديا، أن نتلافى استخدام عبارة «الإرادة الحرة» وان نستخدم بدلا منها فكرة الإسهام في عملية الشمول، التي لا يمكن أن تكون على ما نعهده فيها، ما لم تؤمن أننا ولدنا في هذا العالم كي نفعل ونفكر ونحس. وهنا تبرز بالفعل مشكلة جمالية-وهي المواءمة بين الشعور بقدرة الإنسان وحيويته والشعور بأن كارثة ما قد تم تدبيرها له. ففي كل عمل تراجيدي تقريبا نجد أن الجو العام المسيطر على المسرحية منذ البداية هو الشعور بالنهاية المحتومة. ربما يبدو من المشاهد الأولى لمسرحية روميو وجولييت أن هناك فرصة معقولة لتنتهي المسرحية نهاية سعيدة، إلا أن شكسبير يقدم لنا افتتاحية تؤكد لنا إن هذا لن يحدث، كما انه يجعل روميو يقول كلمات تنذر بالخطر وهو يتجه إلى بيت آل كابوليت ليلتقي بجولييت لأول مرة، وكذلك تفعل جولييت في مشهد الشرفة الأول. ومثل هذا ما نجده في مسرحية عمدة السلمية لكولديرون، حيث تغوص المسرحية فجأة في هوة الفاجعة عندما ترتكب جريمة الاغتصاب في أعقاب أمسية يقضيها الحاضرون في جو من كرم الضيافة المتحضرة. لكن على الرغم من أن «اللحظات التراجيدية» تقدم في أعمال كولديرون المسرحية مثلما تقدم في الملحمة والرواية، فانه يقدم لنا هنا عرضا صريحا للاثم والعقاب رفقا لشريعة الله، وليس عرضا لبلية لا سبيل إلى الفكاك منها أو دفعها، مما سنعود إلى مناقشته في الفصل الرابع. هناك نماذج من التراجيديات كتبت فيما بعد، تفاجئنا بأحداثها، وتعتبر مسرحية جونو والطاووس لأوكيسي من أشدها لفتا للانتباه، حيث نجد المؤلف يكتفي بأن

يلمح في الفصل الأول إلى ما سيشيعه من دمار لاحق، لكنه لا يلبث أن يلح، في روح طيبة واضحة، على العنصر الذي يثير الضحك في السلوك الإنساني. إن النهج العام للتراجيديا لا بد إن يشير منذ البداية إلى إن العاقبة لن تكون خيرا . الشبح في المشهد الأول من مسرحية هاملت، ظهور ياجو على الفور في مستهل مسرحية عطيل، استهلال مسرحية ماكبث بالساحرات، الحمق والغرور اللذان يتسم بهما الملك لير عند ظهوره لأول مرة-كل هذه لها في أحداث المسرحيات المذكورة الدور الذي نجده في خطاب ديونيسوس في بداية مسرحية رفيقات باخوس. إنما يمكننا-دون أن نجاوز المنطق-أن نفترض إن ما تتجه إليه إرادة الشخوص هو نفسه جزء من إرادة أكبر، أي من شيء «تقرر» فعلا عند كتابة المسرحية. وهذا ما يتفق تماما مع فكرة هيجيل، لانه يرى أن التعارض بين كريون وأنتيجوني متصل في جوهره بالعلاقات الإنسانية: فلا بد لهاتين الشخصيتين أن تصطدم إحداهما بالأخرى، لان الناس الذين يعيشون معا يتجهون بالضرورة إلى تأكيد حق السيطرة من جهة، وحق الاستماع إلى بديهة طاغية توحي لهم بما هو الصواب من جهة أخرى. غير إن أر سطو اكثر من هذا حرصا : فهو لا يتحدث عن «الضرورة» بل عن «ما هو محتمل الحدوث أو الضرورة» باعتباره الرابط بين أحداث المسرحية. وقد رأينا كيف أن كاتبين مختلفين في عصر النهضة، مثل سيدني وتشابمان، استطاعا أن يجدا في التراجيديا مصدرا لتقديم أمثلة تحذيرية يمكن أن تكفي الناس، إذا ما أخذوا منها العبرة، شر الوقوع في الخطأ والتعرض للعقاب. وقد تبع هذين الكاتبين في هذا النهج، على نحو ما، كتاب أتوا في الفترة الأخيرة محاولين إيجاد مصالحة بين التراجيديا والعقيدة المسيحية. إلا أن هناك في كلا الفريقين نوعا من إغفال الحتمية الواضحة للإطار التراجيدي كما يبدو عادة. وقد حاولت في معرض حديث آخر إن أبرهن على آن التراجيديا تسمح بحد أدنى من الإرادة الحرة عندما يعمل فعل معين على إطلاق العنان لسلسلة من الأحداث التي تؤدي إلى وقوع الفاجعة، وأن ما يلي من أحداث يتجاوز قدرة الإنسان على التحكم فيه (في كتاب تراجيديات شكسبير ودراسات أخرى في دراما القرن السابع عشر [95]، 1950، ص 16). وهذا في أساسه هو ما يحويه الاقتباس الوارد في الفصل الأول، وهو من مسرحية انتيجوني

لآنوي. فإذا تأملنا الفكرة فإنها تبدو لنا مفرطة في البساطة.. فأي الأحداث يمكن إن يكون الحدث الحاسم، الذي تحدثنا عنه في قصة بيت اتريوس الطويلة، ذلك الحدث الذي تشير اليه من آن لآخر مسرحية اورستيا في استعادتها للأحداث الماضية؟ وبالنسبة لاوديب، أكان الحامل الحاسم يكمن في تهوره في سبره لأغوار السر، أم في إسلام والديه إياه للموت، أم في محاولته الحيلولة دون تحقيق النبوءة التي قالت بأن جريمتي زواج المحرمات وقتل الأب تنتظرانه؟ أم أنها كانت مشيئة الآلهة التي لا راد لها، حتى قبل وجود أي شخص من الشخوص التي نسمع عنها في المسرحية؟ وأي فعلة من أفعال عطيل كانت تلك التي تسببت في سقطته: أكانت زواجه، أم تغاضيه عن اياجو في موضوع الترقية، أم إصغائه أول الأمر لافتراءات أياجو؟ ام أن هناك شيئا في طبيعة عطيل ذاتها جر عليه الهلاك، بغض النظر عن الظروف الخاصة التي تكتنف الحادثة؟ إن موضوع الإرادة الحرة يظل مسألة شديدة الالتباس في الكتابة التراجيدية. فالتراجيديا تعرض أمامنا ما تكون عليه الأشياء، أو كما تبدو لكاتب يرى، على الأقل في الوقت الراهن، أن قدر الإنسان لا ينفصل في نهاية الأمر عن الفاجعة. غير أن ذلك يتضمن القول بأن الإنسان-ربما عن طريق مفارقة عالية الشأن، أو ربما لأنه خلق هكذا: كائنا حساسا-يجد ذلك الإنسان نفسه يسهم في دفع عجلة الأحداث التي تودي بحياته في النهاية. إن كلمة مويرا [96] كانت، على الأقل بالنسبة للرواقيين المتأخرين، ترادف على وجه التقريب كلمة «قدر» بالنسبة لنا: فكانت تعني محصلة الأشياء كلها التي كانت، وتكون، وسوف تكون في المستقبل، ويمكن تأملها باعتبارها مستقلة عن الزمن، ومستقلة حتى عن الآلهة برغم كونها تحدث للناس بوساطة هذه الآلهة ذاتها.. وهكذا يدلل وليم تشيز جرين على وضع كريسيبوس في القرن الثالث قبل الميلاد، فيقول: «يمكننا أن نلخص هذه المناقشات كلها بقولنا أن الحاضر يتسع للمستقبل كله، أو إن الماضي يحتوي المستقبل بالفعل» (كتاب مويرا: القدر، الخير، والشر ثم الفكر اليوناني [97]، أعيد طبعه في نيويورك وافانستون، 1963 ص 347). ورغم إن كريسيبوس قد عاش في وقت متأخر بالنسبة للتراجيديات اليونانية التي بقيت لنا، فانه يبدو إن فكرة «الخلود» تشكل أساس معظم المسرحيات الكبرى. ومع هذا فان الإنسان بوسعه إن يتقبل

«قدره» الخاص. وعلى كل حال فمهما صدر عنه من أفعال، بوصفه كائنا حساسا، فانه يصبح جزءا من تلك المحصلة التي هي قصته المدونة من البداية. فها هو د. ف. كيتو يؤكد لنا أنه في التراجيديا اليونانية: «تلعب الآلهة دور العنصر المتحكم...، ولكن ليس بالنسبة لأفعال شخوص المسرحية ومعاناتهم: فهذا من شأنهم هم ولإدخل لأحد أو لشيء فيه» (الشكل والمضمون في الدراما [98]، 1956، ص 244). ولا مفر لنا من القبول بهذا عندما نشهد رغبة ميديا في قتل أطفالها ووضعها هذه الرغبة موضع التنفيذ، وعندما نشهد ينثيوس في تحديه المتعمد لديونيسوس. غير أنه يظل ثابتا في هاتين المسرحيتين إن ميديا وينثيوس يصدران أفعالهما عن حرية إرادة وعن جبرية، في وقت واحد: وليس لنا أن نتوقع منهما أن يتصرفا على نحو مخالف، أما الآلهة فهي مستعدة ومهيأة لهذا. ولا يبدو إن هناك شخصية درامية اكثر تحررا من شخصية البطل التراجيدي في شكسبير. ففي كل مرة نشاهد فيها مسرحية عطيل، نشعر بأنه-قطعا-لن يخدع هذه المرة.. ذلك أن للمسرح دائما تأثيرا مزدوجا علينا: فهو يقدم لنا مسرحية سبق إن كتبت وتدرب الممثلون على أدائها، ولكن على الرغم من هذا يقوم فينا إحساس بأننا بصدد حدث يجري أمامنا لأول مرة. فالتراجيديا تعرض علينا قصة نوقن تماما أنه لا مناص من انتهائها نهاية فاجعة، ومع ذلك فإننا، ونحن نشهد ماكبث وهو يتخير لنفسه ما يفعل، وهاملت وهو يقوم بألاعيبه نشعر بأن كليهما يتمتع-فيما يبدو-بالحرية ذاتها التي نتمتع بها. ولكن هذا فيما يبدو فقط. وإذ نعود فنتأمل حياتنا نحن، فإننا لا نرى انه كان هناك من مجالات الاختيار ما أهملنا الإفادة منه، على الرغم مما لدينا من تجربة طويلة في ماهية الإحساس بالقدرة على «الاختيار». في هذا التناقض الظاهري يكمن الكثير عن قوة التراجيديا، فهي تدفعنا على التذكر. ولقد أعلن ويلبر ساندرز[99]، في معرض حديثه عن تسليم ريتشارد الثاني، في مسرحية شكسبير، بالقضاء والقدر، أن «الضرورة لا تطلب تضامنا ولا تحتاج إليه» (في كتاب الكاتب المسرحي والفكرة المعتمدة: دراسات في مسرحيات مارلو وشكسبير، كامبريدج، 1968، ص 180)، ولكن هذا يبدو نوعا من التبسيط: فان اشد الأمور إقلاقا للنفس بالنسبة لهذه «الضرورة» هو انه يبدو إننا قد تضامنا معها في تصريف الأمور. علاوة على هذا، فانه ربما تظهر، خلال

تسيير أحداث إحدى المسرحيات، أشياء عارضة تأخذ شكل الصدفة البحتة، كما يبدو في مقتل بولونيوس على يد هاملت. هذه الأحداث تبدو، عند استعادة الماضي والتأمل فيه، «عادلة» بالنسبة للأشخاص التي وقعت لها فان تجسس بولونيوس، وهو واضح منذ البداية في علاقاته بولده، يجعله عرضة للهلاك المفاجئ، كما أن جنوح هاملت للمزاج الحاد سريع الاهتياج، في هذا المشهد، هو بمثابة استباق للنهج الذي سيسلكه عندما يقتل كلوديوس.

لقد اصبح في الإمكان ألان إن نرفض في سهولة فكرة «العدالة الشاعرية» ذات البساطة، ليس لأنها لا تتقيد بالطبيعة فحسب (وقد رأينا أن رايمر، وهو مبتكر هدا التعبير، قد اعترف بهذا تماما)، بل لأنها لا تتفق مع ممارسة كتابنا الكبار منذ اليونان إلى يومنا هذا. لكن لا بد هنا من إضافة ملاحظة مختصرة، وهي انه قد سبق أن ساورني الشك في قول أر سطو بأنه لا يمكن للرجل الشرير أن يكون بطلا تراجيديا (وذلك من منطلق أنه على الرغم من جرائم ماكبث، وتصميم ريتشارد أوف جلوسستر [100]-على إن يكون شريرا، فان هاتين الشخصيتين لا تتجاوزان ما نشعر بأنه يقع في إطار الإنسانية ومجالها)، كما أنني بينت ما تسهم به الشخصية التراجيدية عادة في عملية الأحداث الكبرى التي تحتويها. وما أضيفه ألان هو انه في التراجيديا الكبرى تصبح مسألة درجات الإثم غير ذات بال في نهاية الأمر. فلقد أتثير جدل لا طائل من ورائه عما إذا كانت دوقة مالفي «مدنبة» في تحديها «للمنزلة الاجتماعية» حين أهملت مصالح دوقيتها إلى حد كبير، وحين تزوجت سرا وللمرة الثانية. كل هذه الأمور كان ينظر أيليها-في القليل-بشيء من الارتياب في إنجلترا القرن السابع عشر. ولكننا عندما نصل إلى ما تتكبده الدوقة من المعاناة الطويلة في الفصل الرابع من مسرحية وبستر، فإننا لا نتوقف لنتأمل قضية «استحقاق» هذه المعاناة. كذلك يكون موقفنا بالنسبة لمشاهد المهانة والعذاب الذي لا يكاد يصدق اللذين تحملهما إدوارد الثاني في مسرحية مارلو قرب نهاية المسرحية. فقد كان إدوارد الثاني بطبيعة الحال ملكا ضعيفا طائشا، يختار أصدقاءه كأسوء ما يمكن لإنسان أن يفعل، وكان يلعب مع باروناته دور الطاغية والدمية على التتابع. ولعل مارلو يذهب هنا إلى أقصى حد ممكن في إثارته للعاطفة التراجيدية المتميزة من خلال شخصية رئيسية، تكون-في الجزء الأكبر من المسرحية-

بمنأى عن تعاطفنا معها، ويصعب أن يقال بأنها تحظى باحترامنا في أي جزء منها، دع عنك كونها تثير فينا أي شعور «بالإعجاب».-ومع ذلك فان مسرحية إدوارد الثاني لم تتجاوز في طريقتها الغريبة إطار التراجيديا وحدودها. ولعلنا نجد فيها حالة تبلغ الحد في وصولها إلى المدى التراجيدي، إلا إننا نجد شيئا مشابها في مسرحية منظر من الجسر (1955) لآرثر ميللر[101]: فعلى الرغم من اختلاف هاتين المسرحيتين من جميع الوجوه الأخرى، فهما تتفقان في كون شخصيتي إدوارد بلانتاجنيت وايدي كاربون ترتفعان عن أفعالهما بفعل الألم المبرح الذي يلم بهما من جراء تلك الأفعال.

ولا بد لنا في نهاية الأمر من إن نتساءل، في هذا الفصل، عما إذا كانت التراجيديا تحتاج إلى بطل تراجيدي، والى أي حد يكون هذا الاحتياج؟ أو ربما نعدل مؤقتا من صيغة السؤال فنقول: متى عرفت فكرة البطل طريقها إلى التراجيديا؟ في الفصل الرابع من كتاب فن الشعر لارسطو نقرأ أن التراجيديا بدأت، كما بدأت الكوميديا، تظهر في «عروض مرتجلة» [102]، ويقوم بأي ووتر بتفكر معنى ذلك فيقول:

بدأت التراجيديا عندما تقدم مؤلف الديثيرامب، وهي قصيدة حماسية، «بشيء مرتجل»، أي بعبارة شفهية، قام بارتجالها في الفترة ما بين جزئي أغنية للكورس-فكان ذلك مصدر العنصرين أل أساسيين المكونين للدراما اليونانية، وهما جزء منطوق وجزء متغني به، أي ممثل وكورس.(ص 134)

ولا بد في هذه المرحلة من اعتبار الممثل-تمييزا له من الكورس-، مفسرا أو راوية، وليس الشخصية التي تأخذ على عاتقها الاضطلاع بدور الضحية. بل إننا إذا تفحصنا مسرحية أجا ممنون لوجدنا إن المسرحية تتألف في ما يقارب من نصفها من أحاديث متعاقبة لمتحدث واحد (فنجد الحارس، ثم كليتمنسترا، فالرسول على التعاقب، ومرة أخرى كليتمنسترا، فالحارس) كما تتألف أيضا من الأغنيات التي يؤيدها الكورس. صحيح أن الرسول يظل على خشبة المسرح أثناء حديث كليتمنسترا الثاني، وصحيح أيضا إنها تخاطبه، ولكن بما انه لا يتكلم في حضورها فليس هذا بحوار ثنائي حقيقي. فحتى لحظة دخول أجا ممنون ومعه كاساندرا يظل المتحدث الواحد يلعب إلى حد بعيد جدا دور المفسر للأحداث، وليس الشخصية التراجيدية، ويظل أجا ممنون نفسه على المسرح فيما لا يصل إلى عشر المرحية. ولم

يحدث بالطبع إن استخدم اسخيلوس اكثر من ممثلين يتحدثان في وقت واحد: فان زيادة عدد الممثلين كان من ابتكار سوفوكليز، وهو ما وقف عنده يوربيدس ولم يتعداه. عندئذ نجد أنفسنا على مبعدة شديدة من نوع التراجيديا الذي يضع إنسانا معينا في مكانة لها أهميتها الخاصة، وتحيط به شخصيات أدنى ولكنها تسهم أيضا في الحدث الدرامي-وهو الذي يتضح بجلاء في إنجلترا في مسرحية تمبرلين لمارلو أو في مسرحية هاملت لشكسبير. وعندما أراد الإغريق إن يضعوا شخصية معينة في مكانة لها أهميتها الخاصة، وجدوا أنفسهم مضطرين إلى أن يسندوا إليه الجزء الأكبر من الجزء المتبقي من المسرحية بعد دور الكورس، كما فعل سوفوكليز مع أوديب في مناسبتين. ومن الممكن إن نجد حتى في العهود القريبة من الأعمال الدرامية ما يعتمد على المونولوج-مثل مسرحية الأقوى (1890) لسترندبيرج، وأصوات الإنسان (1934) لجان كوكتو وقبل الإفطار (1916) لاونيل [103]-غير أن مثل هذه المسرحيات قصيرة وليس بها كورس. ومن ناحية أخرى نجد لدينا من التراجيديات، منذ أثينا القرن الخامس إلى وقتنا هذا، مالا نستطيع إن نجزم بان بها شخصية معينة تلعب دور البطل التراجيدي. إلا إن مسرحية اجاممنون لا تصلح للتدليل على هذا النهج. ذلك إن أجاممنون لا يظل على خشبة المسرح سوى بضع دقائق، ورغم كونه في الواقع هو الضحية هنا، فانه لا يستطيع أن يمارس السلطة التي نريدها «لبطل:< هذه المسرحية على أية حال تمثل الجزء الأول من ثلاثية محكمة البناء، تم عرضها في مناسبة واحدة وفيها يضطلع أو رست، الذي يذكر وحسب في المسرحية الأولى، بالدور الرئيسي في المسرحيتين الثانية والثالثة، فتكون له الغلبة في واقع الأمر على العرض المسرحي كله. غير إن مسرحية نساء طروادة تعرض الأمر بحذافيره أمامنا. فلا نستطيع القول بأن أيا من هيكوبا أو أندروماك يحظى بالمكانة الأولى هنا: ذلك إن عنوان المسرحية ذاته يشير إلى وقوع هلاك جماعي. علاوة على هذا، فقد لفت كيتو الأنظار إلى الطريقة التي يموت بها اجاكس قبل نهاية مسرحية سوفوكليز بقليل، وهي المسرحية التي تحمل اسمه عنوانا لها (كتاب الشكل والمعنى في الدراما، صفحة 196 وما يليها). وقال كيتو إن موضوع جنون اجاكس وثورته وموته هو الذي يمثل قلب المسرحية، وليس عرضه على المسرح كشخص يعاني:

فان المسرحية تناقش حالته ولا تعرض شخصه كنقطة جوهرية وأساسية. وحتى هنا فانه يحق لنا أن نقول إننا نحس إحساسا قويا بأن أجاكس لا يزال حيا حتى أثناء استمرار الجدل حول دفنه. وهكذا نجد في العهود الحديثة إن مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير هي على أقل تقدير مسرحية بروتوس وكاسيوس وانطو ني مثلما هي عن قيصر؟ ولذلك نجد اسمين اثنين يطلقان على كل من مسرحيتي روميو وجولييت وأنطوني وكليوباترة، كما أن دوقة مالفي في مسرحية وبستر، مثل انطوني في مسرحية شكسبير، تموت في نهاية الفصل الرابع. وعلى الرغم من إننا قد نرى إن انطوني والدوقة يهيمنان على الفصل الخامس من المسرحيتين حتى بعد إن لقيا منيتهما، فان علينا إن نسلم بان الفاجعة في النهاية تنزل بالذين يموتون في نهاية المسرحية. وعلينا مع هذا إن نقرر إن أر سطو شدد كثيرا على نمط البناء المسرحي الذي تسيطر فيه على الحدث كله شخصية واحدة، مثلما نرى في حالة أوديب. كما أن علينا أن ندرك أن العبء التراجيدي يمكن أن يشارك في حمله اكثر من شخصية في المسرحية. ففي مسرحية أد وارد الثاني لمارلو، نجد مورتيمر في وضع تراجيدي، مثلما نجد الملك، على الرغم من إن التركيز هنا يكون على إدوارد، وهذا هو الحال أيضا بالنسبة للدوقة في مسرحية دوقة مالفي. ومع ذلك فهل يمكننا القول في ثقة تامة بان شخصية فيتوريا، في مسرحية الشيطان الأبيض، وهي الثانية في مسرحيتي وبستر الكبريين، وليس شخصية فلامينيو أو شخصية براشيانو في بعض المواضع من المسرحية، هي التي تستقطب اهتمامنا الأكبر؟ لقد سبق وابديت شيئا من التشكك في مشروعية قصر الوضع التراجيدي على شخصية بروتوس وحسب في مسرحية يوليوس قيصر.

إن البطل التراجيدي-كما قال كونراد عن لورد جيم في افتتاحيته للرواية التي يحتل فيها جيم مكانة الصدارة-هو «واحد منا».. وهو ليس بالضرورة شخصا فاضلا، كما انه ليس بالضرورة بريئا من ارتكاب ذنب عظيم. وإنما هو إنسان يذكرنا بشدة بإنسانيتنا، ويمكن القبول به ممثلا لنا. غير انه يمكن كتابة تراجيديات يتحول فيها موضع الاهتمام والإثارة إلى مواضع أخرى، مثلما يحدث من آن إلى آخر في «روايات تراجيدية»-كما نرى في رواية نوسترومو على سبيل المثال، حيث يشترك كل من نوسترومو وشارل

جولد وزوجة جولد وانطونيا وديكود في الاضطلاع بالعبء التراجيدي، بما ينطوي عليه ذلك من مطالبة جماعية لنا بالاشتراك في تحمل هذا العبء، وكما نجد أيضا في مسرحيتي نساء طروادة و أنتيجوني، حيث يجعل الكاتب المسرحي من هيكوبا واندروماك وانتيجوني وكريون، كل بدوره، موضع اهتمامنا الأول.

13 تطهير أم تضحية؟

من بين المصطلحات الفنية كلها، ربما كان تعبير «التطهير» هو المصطلح الذي يستخدم في معظم حالاته مرتبطا بالتراجيديا، فهو يظهر في أول استخدام له في هذا السياق في تعريف أر سطو للنوع، وهو ما أوردناه في الفصل الأول من هذا الكتاب. وهناك إجماع على أن هذا المصطلح تبادر إلى مخيلة أر سطو عندما رغب في رد حجة أفلاطون التي وردت على نحو بارز في الكتاب العاشر من مؤلفه الجمهورية، والتي قال فيها بأنه لا بد من توجيه اللوم إلى الشعراء ومن نفيهم لما يسببونه من إثارة للعواطف بما في ذلك عاطفة الشفقة، مما له اكبر الأثر في منع الإنسان من اتباع ما يمليه العقل. أكد أر سطو، في معرض دفاعه عن وجهة نظره، إن العواطف، وعلى الأخص عاطفتي الشفقة والخوف، عندما تثار في التراجيديا فهي أيضا «تتطهر». ولان أر سطو وجد فكرته على ما يبدو في استخدام الموسيقى لتهدئة المرضى الذين يعانون من الاضطراب العقلي (كما يبين س. هـ. بوتشر في كتابه نظرية أر سطو في الشعر والفنون الجميلة، صفحتا 248, 249)، فقد حاول كان يبرهن على إن للتراجيديا تأثيرا

«تطهيريا». وسواء أكان يعني بذلك تخليص الجسم من عاطفتي الشفقة والخوف، أم تطهير هاتين العاطفتين مما علق بهما من خبث، فان هذا لا يزال مثار جدل. على أنه يبدو إن الرأي الثاني قد لقي شبه اعتراف من جانب الشاعر جون ميلتون في الافتتاحية التي صدر بها سامسون اجونستيز، حيث يعلن أن:

للتراجيديا القدرة، بإثارتها لمشاعر الشفقة والخوف، أو الرعب، على تطهير الذهن منها ومما شابهها من العواطف، بمعنى إن التراجيديا تلطف من حدتها وتعود بها إلى معيارها الصحيح، بما يصحب ذلك من الابتهاج الذي تثيره قراءة أو مشاهدة هذه الانفعالات وقد عرضت في محاكاة صادقة.

ويستأنف ميلتون حديثه موضحا رأيه مستندا إلى الممارسة الطبية فيقول:

بالطريقة نفسها تستخدم الأشياء الدوائية سوداوية الصفة والمظهر للشفاء من السوداوية، فالأحماض تستخدم لعلاج الأحماض، والأملاح للتخلص من الطباع الحادة.

وهو بهذا يشير إلى تلطيف العواطف والعودة بها إلى «الميعار الصحيح»، على الرغم من إن استعانته بمثل من الطب قد يرجح فكرة التخلص من العواطف المذكورة على إمكانية تطهيرها. وقد حاول ليسينج أن يبرهن في كتابه الفن المسرحي في هامبورج [104] (1769) على انه من خلال إثارة الشعور بالخوف على أنفسنا (لإمكان وقوع الفاجعة لنا أيضا) فان شعورنا «بالشفقة» يصبح أكثر حدة، ومن ثم فإننا نصبح «اكثر استجابة لملمات أخوة لنا في الإنسانية. وفي هذا «تنوير» للموضوع ولكنه يبدو تحويرا لكلمات السطو. ومع ذلك فان فكرة إن عملية «التطهر» التي قال بها أر سطو تتضمن نوعا من التطهير، قد تعاقب ذكرها في نظرية الأدب منذ عهد ليسينج.

وقد المع بوتشر إلى أن التراجيديا تثير فينا شعوري الشفقة والخوف دون الشعور بالألم الذي يكون عادة مصاحبا لهما، لما للحدث الدرامي المعروض من صفة عامة ونطاق كوني: ذلك أن الشخوص التراجيدية كائنات مثلنا، لكن لها من العظمة ما لا أمل لنا في بلوغه، ولذا يكون لها من القدرة

على مواجهة ملمات تجاوز إلى حد كبير ما يقع على كاهلنا: ومن ثم فان ما نشعر به عادة من مشاعر الشفقة والخوف يصبح بالمقارنة أمرا غير ذي بال. كذلك اتجه تفكير همفري هاوس [105]، في كتابه فن الشعر لارسطو الذي نشر بعد موت مؤلفه (عام 1956) إلى إمكانية توجيه الاستجابات العاطفية عن طريق التراجيديا عندما قال:

المسرحية التراجيدية تحرك العواطف من حالة قوة كامنة إلى حالة قوة نشطة متحركة عن طريق إثارة حوافز جديرة ومناسبة، فهي تتحكم في هذه العواطف بتوجيهها إلى المرامي الصحيحة في الطريق الصحيح، وهي تقوم بتدريبها في إطار الحدود التي تسمح بها المسرحية كما ينبغي أن يمارس الإنسان الصالح عواطفه. وعندما تعود هذه المشاعر إلى مكمنها الأول، بعد انتهاء المسرحية، تصبح قوة كامنة اكثر «تدربا» مما كانت عليه أول الأمر.

وبذلك تصبح استجاباتنا أقرب ما تكون إلى استجابات الإنسان الصالح العاقل [106] (صفحتا 109 , 110) ربما اتفقنا على إن هذا هو تأثير التراجيديا- وهو: إننا نصبح أناسا افضل، وأكثر حساسية واعمق إدراكا وذلك كله مؤقتا، وأثناء مشاهدتنا للتراجيديا، مما نكون عادة-غير إن لنا أن نتساءل عما إذا كانت كلمات أر سطو تسمح لنا بافتراض إن هذا هو ما يعنيه بمصطلح «التطهير»، وعما إذا كان هذا المصطلح به من الدقة ما يتناسب مع الطبيعة المركبة للأثر التراجيدي.

إن الناقد جيرالد ف. الس يرى إن كلا من فكرتي التخلص من عاطفتي الشفقة والخوف، وتطهيرهما، تنطويان على خطأ. فهو يؤكد، في كتابه فن الشعر لأر سطو: القضية [107] (1957)، أن أر سطو كان يفكر في تطهير الواقعة التراجيدية. فنحن لا نستطيع في «واقع الحياة» إن نتأمل جريمة قتل الأب أو جريمة زواج المحرمات محتفظين برباطة جأشنا، ولكننا نستطيع تحملها في مسرحية أوديب بفضل الظروف الخاصة التي تحيط بها في العرض المسرحي. إن قتل ميديا لأطفالها، وهلاك انتيجوني-وقد نضيف هنا اقتلاع عيني جلوسستر وجنون لير-هي من الأفعال التي يكون لها افدح الأثر علينا إذا ما واجهناها خارج المسرح. إن الس يذهب إلى أن أر سطو يقيم الحجة على أنه في المسرح يكون للمسافة بين العرض المسرحي

والمشاهدين، وكذلك لسلطان العرض (أو لروعة الشعر، عند قراءة المسرحية) من عوامل البعد والتعويض ما يسمح لنا بمشاهدة هذه الأفعال المروعة محتفظين برباطة جأشنا. غير أن إلس يعترف صراحة إن هذا ينطبق فقط، وبطريقة مشكوك فيها، على التراجيديا اليونانية، ولعله لا يحدث أثرا على الإطلاق في التراجيديا التي جاءت فيما بعد. فلسنا في واقع الأمر نحتفظ برباطة جأشنا ونحن نشاهد مسرحية الملك لير. فإذا كان أر سطو يعني ما نسبه السى إليه فان فكرة «التطهير» لأر سطو لا تفيدنا كثيرا. لذلك فانه عندما شغل كتاب عصر النهضة وما بعده أذهانهم بموضوع «التطهير» هذا، كما فعل ميلتون على سبيل المثال، كان ذلك «تطهيرا» من نوع مختلف. فقد قال ميلتون أن بصحة فعلة سامسون الأخيرة (ولنا إن نتشكك بطبيعة الحال في هذه الصحة، غير أن ميلتون لم يكن ليعرف هذا) تجعلنا نتنفس الصعداء لأنه باستطاعتنا أن نبتهج حتى مع إدراكنا، وإدراكه هو،أن وقت الحداد سيلي فيما بعد: أما ما نشعر به فعلا، إذا ما تحقق الأثر الذي هدف إليه ميلتون، فهو ان عبئا قد رفع، وليس حدثا قد تم تطهيره.

ليس من عجب إذن أن يكتنف هذا الموضوع تشكك تام. فها هو لودوفيكو كاستلفيترو يصر في دراسته: تعليق على كتاب فن الشعر لأر سطو [108] (1570)، على القول بأن مصطلح «التطهير» لم يأت إلا كمسألة عرضية: وأن ما كان موضع الاهتمام إنما هو «الابتهاج» (وهو ما قال به هوراس في كتابه أن الشعر) الذي تتيحه جميع صنوف الشعر. أما في العهود الحديثة، فإننا نشعر جميعا من آن لآخر-كما يفعل ف. ل. لوكاس في مؤلفه علاقة التراجيديا بكتاب فن الشعر [109] (1927)-بأن مصطلح «التطهير» يستخدم عادة كمجرد إيماءة احترام ولا تربطه أية علاقة بتجربتنا الحقيقية في حقل التراجيديا. وهدا بالفعل هو موضوع مناقشة الناقد د. م. هيل في مقاله («التطهير:< كلمة ينبغي إن تبتر من قاموس التعبيرات النقدية) (في كتاب مقالات في النقد، العدد الثامن «1958»، 113- 116). وقد استخدم هذا المصطلح مؤخرا كتعبير يرمي إلى السباب. فعندما قام بيتر بروك بإخراج مسرحية الملك لير لمسرح شكسبير الملكي، عالج المسرحية على نحو يجعل النظارة يتركون المسرح وقد «اهتزوا» دون أن يشعروا براحة البال:

وراح تشارلز مارو فيتز، الذي كان يعمل مع بروك في هذا العرض، يقول: «إن مشكلتنا مع مسرحية الملك لير تكمن في كونها، شأنها في ذلك شأن جميع التراجيديات العظيمة، تتيح الفرصة لعملية التطهير» (سجل الأداء لمسرحية الملك لير) مجلة أتكور، العدد العاشر، «1963»، 22). وهذا كله هو من سوء حظ فكرة النص، وسوء حلى أولئك التعساء من كتاب المسرح الذين يستخدمونها، فان عليهم الآن أن يعدلوا من خططهم بحيث يمكن التخلص من التطهير ذاته. ويبدو أن الشعار الذي كان يوجه هذا العرض المسرحي هو «إننا نريدهم (أي المتفرجين) أن يشعروا بالخوف على أية حال».

ومع ذلك فهل يحدث بالفعل إننا نغادر دار العرض المسرحي شاعرين بالخوف؟ أنخرج ونحن نشعر بأننا قد سلبنا أية قدرة على الشعور؟ أذكر إنني شاهدت عرضا لمسرحية الملك لير في مدينة ستراتفورد على نهر أيفون، بصحبة زميل لي. وكان من عادتنا أن نتنزه سرا على الأقدام في هواء الليل العليل بعد ارتيادنا للمسرح، واقترحت وقتها أن نفعل ذلك. ورد صاحبي قائلا: «نعم، نسير، ولكنني لا أرغب في الحديث». وكان بالطبع محقا فيما قال، ولم نتبادل الحديث مع إننا سرنا بضع أميال أثناء الليل. فقد كنا شاهدنا ما هو أكثر من عرض مسرحي رائع جدير بالتقدير ربما لأعظم تراجيديا في العالم، وكان الممثل جيلجود يلعب فيه دور الملك. ولم نشعر آنذاك بأننا خلو من العاطفة، ولم ينتبنا الخوف، ولم نشعر بأن أحدا قد دفعنا إلى القتال. بل كنا لا نزال في حالة من التوتر شاعرين بالحاجة إلى إعادة النظر في حياتنا ولكن دون منهج محدد بين أيدينا. إن عبارة «هكذا حال الدنيا» تعوزها الدقة هنا للتدليل على نوع المعرفة الذي تعايشنا معه. بل الأحرى هنا أن نقول «هذا ما ينبغي علينا أن نجابهه، وان كنا لا نعرف كيف، وليس في وسعنا أن نعاتب كاتب المسرحية لأنه لم يخبرنا، كيف تكون هذه المجابهة». إننا لا نجرؤ على القول بأننا نتساوى مع الملك لير «فنحن الشباب (أو متوسطي الأعمار، أو الشيوخ) لن نرى مارآه الملك لير ولن نعيش لتتقدم بنا السن كما تقدمت به». غير أن في موته رمزا لموتنا، وفي جنونه نوعا من الخبل نعرفه نحن أيضا بين الحين والحين، كما أن في نبذه لكورديليا تذكيرا لنا بأفعال مشابهة ارتكبناها. غير أن الخوف

لا يعترينا إذ إننا نظرنا إلى هذا كله كجزء من وضع وجدنا أنفسنا فيه في هذه الحياة، أو كشيء ينطوي على بعض العظمة والجلال: ولا بد أن يكون في ذلك تحصين لنا. ولكن التحصين تصاحبه حالة شديدة من الإدراك نعيش بها ولو لفترة قصيرة: بل ربما لا يكون ذلك لفترة قصيرة وحسب: فان ملاقاة الملك لير، ملاقاة كاملة، تعني إحراز تقدم ملحوظ في معرفة الذات ومعرفة الحياة.

إن الملك، بمعنى من المعاني، قد عانى ومات من أجلنا. ووجه الشبه بين ذلك وبين فكرة تضحية المسيح أمر له وجاهته. فمن الممكن تبين الصلة التي تربط بين كبش الفداء الأكبر للغرب، على الرغم من أن العهد الجديد لا يقدم قصته باعتبارها تراجيديا، وبين أبطال التراجيديا عندنا، هؤلاء الذين ظهروا منذ عصر النهضة فصاعدا وكذلك الأبطال الذين أورثنا إياهم الإغريق. وقد ركز جون هولواي [110]، في دراسته بعنوان قصة الليل (1961)، اهتمامه على فكرة كبش الفداء في التراجيديا الشكسبيرية. ففي العهود القديمة، يسود الاعتقاد بأن الملك يموت، عندما توافيه المنية، من أجل الشعب: فيتحمل آثامهم عنهم ويذهب بها إلى العالم الآخر. وهذا قوام فكرة التراجيديا التي ينبغي إن نأخذها في اعتبارنا عندما يعلن أوديب أنه يتحتم على الرجل الذي جلب اللعنة على طيبة أن يدفع الثمن، ثم لا يفتأ أن يكتشف أنه إنما سمى نفسه. وها هو سارتر في مسرحية الذباب [111] يقدم لنا أورست وهو راض بأن يتحمل وزر آرجوس.

أورست: (معتدلا بقامته إلى مبلغ طولها) أهذا أنتم، يا رعيتي الصادقين المخلصين؟ أنا اورستيز، مليككم، ابن أجاممنون، وهذا يوم تتويجي (صيحات تعجب، تمتمات تصدر عن الجموع.) ماذا، أتخفضون من أصواتكم؟ (صمت مطبق) أعرف السبب.

أنتم تخافونني، خمسة عشر عاما بالضبط مرت على ذلك اليوم الذي وقف فيه قاتل آخر أمامكم، بذراعين حمراوين إلى المرفقين من أثر الدماء. ولكنكم لم تخشوه، فقد قرأتم في عينيه أنه من صنفكم، فلم يكن لديه الشجاعة لتحمل أوزار جرائمه. والجريمة التي ينكرها مرتكبها تصبح تائهة ضائعة-جريمة لا أحد، هكذا ترونها، أليس كذلك؟ إنها حادثة أكثر منها جريمة، لذلك رحبتم بالمجرم ملكا عليكم، وجريمة كهذه لا مرتكب لها

بدأت تجوس وتطوف خلسة في المدينة تئن ككلب ضل عن سيده. وها أنتم تروننى، يا رجال آرجوس، وتعرفون أن هذه جريمتي ووزرها أتحمله وحدي، إنني أعترف بها جريمة لي، وليعرف الجميع أنها مجدي، وإنجاز حياتي، وليس في وسعكم أن تعاقبوني أو أن تشفقوا علي. ولذلك تمتلئ قلوبكم رعبا مني. ومع ذلك فأنا أحبكم، يا رعيتي، ولقد ارتكبت جريمة القتل من أجلكم. لمصلحتكم. ولقد أتيت مرة مطالبا بمملكتي، ولكنكم انصرفتم عني لأنني لست من صنفكم. أما الآن فأنا منكم يا رعيتي، تربطني بكم رابطة الدم، وقد فزت بالملك عليكم، أما عن آثامكم وشعوركم بالندم، ومخاوفكم التي تقض مضاجعكم، والجريمة التي ارتكبها ايجيثوس-فهذا كله آخذه على عاتقي، أتحمله كله عنكم. فلا تخشوا موتاكم بعد الآن، فهم موتاي أنا. وانظروا، إن ذبا بكم قد هجركم وجاء الي. ولكي لا تخشوا شيئا، يا شعب آرجوس. فلن أجلس على عرش ضحيتي، ولن أمسك بالصولجان بيدي الملطختين بالدماء. لقد عرض علي واحد من الآلهة الملك، وقلت «لا». فإنما أرغب في أن أكون ملكا بدون مملكة، وبدون رعية.

إلى الملتقى، يا شعبي. وحاولوا أن تغيروا نمط حياتكم. فكل شيء هنا جديد، كل شيء يبدأ من جديد. وبالنسبة لي، أيضا، تبدأ حياة جديدة. حياة غريبة... أنصتوا الآن لهذه الحكاية. ذات صيف تفشى في سيروس طاعون من الفئران. وكان كمرض عفن، فقد لاكت الفئران كل شيء ولوثته، وحار شعب المدينة نجد هذا البلاء. وذات يوم قدم إلى المدينة عازف قيثارة، فاتخذ لنفسه مكانا في سوق المدينة. هكذا (ينهض أورست على قدميه) وجعل يعزف على قيثارته فجاءت الفئران وتجمعت حوله. ثم نهض وجعل يسير في خطوات طويلة-هكذا (ينزل من قاعدة العمود) ثم دعا شعب سيروس قائلا «أفسحوا لي الطريق» (تفسح الجموع له الطريق) ورفعت الفئران كلها رءوسها وترددت-كما يفعل الذباب الآن. انظروا! انظروا إلى الذباب! وفجأة سارت في موكبه. واختفى عازف القيثارة، هو وفئرانه، إلى الأبد. هكذا.

(يخطو مسرعا نحو الضوء وهو يصرخ، والأرواح المنتقمة ترفرف من ورائه)

(مسرحيتا الذباب وجلسة سرية، ترجمة ستيوارت جيلبرت، 1946،

صفحتا 102 , 103)

غير أنه لا أوديب في مسرحية سوفوكليس، ولا أورستيز في مسرحية سارتر، يذهب ليموت، كما أنه لا يسمح لأوديب بمجرد الذهاب إلى المنفى إلا بعد نهاية المسرحية بوقت طويل، بعد أن يتضح جرمه تماما. إن طرد كبش الفداء، بدلا من قتله، أمر ثابت ومعترف به كشعيرة دينية بديلة في المجتمعات البدائية، ومع ذلك فان إصرار كريون، في مسرحية سوفوكليس، على أن يبقى أوديب في طيبة، فاقد البصر وموضع ازدراء من الجميع، يبدو رفضا صريحا لنوع الخلاص الذي يبتغيه المشاهدون على نحو لا شعوري. وفي مسرحية سارتر يريد أورستيز أن يبتعد وأن يأخذ الذباب معه: ويوضح خطابه، في أسلوب صريح للغاية، تلك الرغبة في التسليم بالضرورة وبقبولها، وهي التي رأيناها-في الفصل الثالث من هذا الكتاب-كامنة في فكرة البطل التراجيدي. ومن الجدير بالملاحظة أن أورستيز يطالب بأن يتحمل مسئولية جريمته وحده، ومع هذا فهو يعترف بأنها ألفت بينه وبين شعبه، وبأنه، بقبوله بتلك الضرورة، إنما يتحمل أوزار شعبه بأن يأخذها على عاتقه. وهنا يقدم سوفوكليس وسارتر شكلين مختلفين من أنماط كبش الفداء، يبعدان عن بعضهما بعدا شديدا زمنيا وفكريا، وبهما معا ندرك الفرق بين الشعيرة البسيطة وبين ما تقدمه لنا التراجيديا.

بل إننا قد نشعر-تحت مستوى الوعي المباشر-بأن هاملت والملك لير يموتان من أجلنا: فقد أخذا أعباءنا على عاتقهما. وإذا صح هذا، فلا بد من أن نتساءل عن مدى تقبلنا لفكرة معاناة إنسان ما ثم موته بعد ذلك من أجلنا. لقد كان هذا أمرا مقبولا تماما بالنسبة لمجتمع بدائي كالذي يصفه فريزر في كتابه الغصن الذهبي [112]، أن يعتقد ذلك المجتمع في إمكانية تخلصه من أوزاره بقتل شخص أو حيوان، أو بأبعاده، بعد تحميله بأوزار ذلك المجتمع. وكان مفهوما أنه لا بد لمجتمع يسوده مفهوم الملكية كفكرة عظيمة الشأن والسلطان، إن يرى الناس من آن لآخر في موت الملك تبرئة للمجتمع من آثامه وجرائمه على النحو المشار أليه. هذا ما عبرت عنه ماري رينو بكثير من الوضوح في روايتيها عن تيسيوس: حتم إن يموت الملك [113] (1958) و الثور القادم من البحر (1962). غير إن الموقف لم يكن بهذه البساطة في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، ولا في إنجلترا أو فرنسا

في القرن السابع عشر، ولا في عالمنا الذي نعيش فيه الآن. فتلك، برغم مواطن الضعف فيها، مجتمعات شديدة الشعور بالذات، يتميز الفرد فيها بإحساس شديد بمسئوليته نحو نفسه. في مثل هذه العهود والأماكن لا يستطيع الفرد أن يتخلص بسهولة من شعوره بالذنب، ومع ذلك فان لديه من بدائيته قدر يكفيه لأن يستجيب-ومرة أخرى أؤكد إن هذا يحدث تحت مستوى الإدراك الفوري-لفكرة أن يقوم شخص آخر بتحمل عبء هذا الشعور بالذنب عنه. إن هذه الاستجابة التي لا ترى إلا بمشقة، يصحبها نوع من الغضب المتحير لأن التكفير هنا ضروري على نحو ما، ولأن هناك في نفس الوقت شعورا بأن الخلاص أصبح ممكنا عن طريق بديل يتحمل عنا آثامنا. ومن وجهة نظر منطقية فنحن نعرف أنه لا يطهرنا من آثامنا موت إنسان آخر، ولكن، طالما شعرنا بأن في تطهر إنسان آخر هو بديل عنا، تفريجا لهمنا، فإننا نتمرد على هذا الشعور. ربما نتقبل طقسية كبش الفداء هذه لفترة، لكننا نشعر في داخلنا بالخجل من أنفسنا لقبولنا بها. إن الأثر النهائي للتراجيديا هو ازدياد شعورنا بالمسئولية، وجعلنا أكثر وعيا وإدراكا بأننا أخطأنا مثلما أخطأت الشخصيات التراجيدية (سواء أكانت شخصيات عديدة أو شخصية واحدة)، فنصرخ في مواجهة ما قد حدث. لقد خضنا غمار التطهير لنرفضه في النهاية.

هناك وصف لحفل جنائزي في رواية القوات الضائعة لأليجو كاربنير [114]، يؤديه هنود من أمريكا الجنوبية، ويصرخ فيه الشامان في محاولة لمقاومة قوى الموت، غير أن الصراخ يتحول على الفور إلى تعبير عن الأسف والاحتجاج. وهكذا نجد في ابسط الطقوس هذه اعترافا بأنه ما من احتجاج يستطيع أن يدفع الموت عن الإنسان:

وإذ جعل العويل على الميت يتواصل، تحيط به كلاب صامتة، أصبح مشهدا مخيفا يملأ القلب رعبا. وهنا وقف الشامان في مواجهة الجثة وهو يصيح ويضرب بكعبيه على الأرض في هياج شديد تملأه اللعنة، وقد اجتمعت له العناصر الأساسية للتراجيديا-مشكلا أول محاولة لمجابهة قوى الفناء التي تحبط آمال الإنسان ومخططاته. وحاولت أن أظل خارج الإطار، وأبقى على مبعدة نفسية من هذا المشهد. ومع ذلك لم استطع مقاومة ذلك الافتتان المخيف الذي وجدته في الحفل.

وأمام عناد الموت، الذي أبى أن يطلق فريسته، خبت الكلمة فجأة وفقدت شجاعتها. وفي فم الشامان، بما له من فعل السحر، لهثت الترنيمة الجنائزية وتشنجت حتى تلاشت، وقد بهرني المشهد حتى غاب عني أنني إنما أشهد مولد الموسيقى.

(الخطوات الضائعة، ترجمة هارييت دى أوينز، نيويورك، 1956، صفحتا 184- 185)

وهكذا كان يعلم الأثينيون في القرن الخامس من الميلاد، وكذلك أبناء لندن في القرن السابع عشر، مثلما نعرف نحن الآن، أن الطقوس لا تسير وفق الأغراض التي خصصت لها. فلسنا نجرؤ على تقبل فكرة كبش الفداء بعقولنا الواعية، ولسنا نجرؤ على الادعاء بأن التراجيديا تطهرنا.

إن ما يتضح جليا من كل ما سبق هو أهمية التراجيديا كعرض مسرحي، أو كطقس من الطقوس. ففي الفقرات المقتبسة من جون هوبكنز وبرتراند راسل، والتي أوردناها في الفصل الأول، نجد صيغا تدل على الشعور بالارتياح (إذا كان في هذا ارتياح) لكون التراجيديا إنما تعرض ما حدث في الماضي: لأنها كما رأينا تجعلنا نشعر بأن الشخوص التراجيدية محكوم عليها بالهلاك منذ البداية، ومن ثم فإننا، كمشاهدين أحياء، نكون على الفور بمعزل عنهم. إن الأموات معنا، ولكننا لم نعد نملك لهم شيئا. «لقد حدث هذا بعيدا جدا عنا، ومنذ زمن بعيد، وإننا لنرجو أن لا يكون حدث على الإطلاق في واقع الحياة»-هكذا كان تعليق النظارة الأسطوريين لدى مشاهدتهم أحد عروض القرية لمسرحية نساء طروادة، لكننا لا نستطيع أن نقول هذا عن الشخصيات التاريخية، كما لم يكن الإغريق يستطيعون أن يقولوه عن شخصيات الأساطير من رجال ونساء: لأن ماضي هؤلاء كان متمثلا في عقولهم. ونحن بدورنا لا نستطيع أن نقول قولا مماثلا ونحن مطمئنون عن أية شخصية تراجيدية لها سلطان علينا (مثل عطيل، الذي لم تعد قصته أن تكون خيالا). غير أن هؤلاء جميعا في عداد الموتى. وبه في مقدورنا الوصول إليهم أو النيل منهم، بما ينطوي عليه ذلك من مغزى هام. وحتى الشخصيات التاريخية لا تعدو كونها في ذمة التاريخ. فلا يمكن لتشي جيفارا، ذي العهد القريب في التاريخ، أن يعود إلينا مرة أخرى: لقد بدأ يصبح رمزا في الدراما. لكن الشيء اللافت للنظر هو أن أية مسرحية

تراجيدية ناجحة تجعلنا نشعر بأن الموقف لم يعد يعنينا، ولكننا في الوقت نفسه مشغولون به أشد الانشغال. هذه مسألة ينبغي أن تلقى المزيد من الدراسة في الفصل التالي.

١٤ الشعور بالتوازن

لم يحدث إن قال أر سطو بأن عاطفتي الشفقة والخوف تتوازن الواحدة منها مع الأخرى. إنما أخبرنا بهذا الناقد أ.أ. ريتشاردز [115] في كتابه مبادئ النقد (1924)، و فيه يقول بأنه إذا حدث وتجاوزت قوة إحداهما قوة الأخرى، فانه لا يعود لدينا تراجيديا، وهذا ما جعله يصرخ بقوله:

إن ما يعطي للتراجيديا صفتها المميزة هو العلاقة بين مجموعتين من الدوافع، دوافع الشفقة ودوافع الفزع، ومن هذه العلاقة ينبع الاتزان الخاص الذي تتسم به التراجيديا (ص 247) علاوة على هدا فقد أثبت ريتشاردز إن الجزء الأكبر من التراجيديا اليونانية وجميع التراجيديات الاليزابيثية تقريبا، باستثناء الروائع الست لشكسبير، هي «تراجيديا زائفة: ذلك إن مجرد تقليد التراجيديا في عمل غير تراجيدي في جوهره يفسد التراجيديا بسهولة، والإضافة التي تعتمد على المفارقة تشلها، وحتى الدعابة العادية ربما تجعلها تبدو غير متوازنة ومغالى فيها (صفحتا 247- 248). وهو يرى إن التراجيديا تقدم لنا عاطفتي «الشفقة، أي دافع التقدم والإقبال-والفزع-وهو دافع التقهقر-» وقد توفرت لهما «مصالحة لا تجدانها في أي مكان

آخر» (ص 245). لذا كان من المعقول إن نجد الناقد ف. ل. لوكاس يتساءل عما إذا كان المقصود بهذا إن الإفراط في عاطفة الشفقة يدفع بنا إلى إن نصعد خشبة المسرح، والإفراط في عاطفة الفزع يدفع بنا إلى خارج دار العرض التراجيديا وعلاقتها بكتاب فن الشعر لأرسطو، ص 49). هذا التعليق فكهه، ولكن له وجاهته. فالشفقة يستثيرها ما تعانيه الشخصيات من بلاء، والفزع يكون من الهلاك الذي يتربص بها: ومن الصعب أن تتخيل كفتى ميزان تقومان بزنة العاطفة الواحدة أمام الأخرى. وقد ملت، آنا شخصيا، إلى القول بأن المقابلة الحقيقية إنما تكون بين الفزع من التهديد الذي يترصد الشخصيات وبين الفخر بعظمة الشخصية التي تعاني (كتاب ترجيديات شكسبير ودراسات أخرى في دراما القرن السابع عشر، 1950، ص 16). وأنا لا أريد أن أغير رأيي هذا على الرغم من أنني لم اعد أشعر أن جوهر التراجيديا يكمن هنا. ذلك إن «الفخر» يبدو الآن تعبيرا أبسط من أن يدل على الشعور المهيمن الذي تثيره فينا الشخصية التراجيدية.

علاوة على هذا فإنه يصعب تبرير ما قصد إليه ريتشاردز-إذا كان فعلا قصد إلى هذا-(فالمسألة يكتنفها الغموض)، من أن فكرة التوازن بين الشفقة والفزع جاءته من أر سطو. أما فكرة التوازن عند هيجيل-وهي التي تتضح في أجلى صورها بين مطلبي كريون وانتيجوني، وهو المثل الذي ضربه واستفاضت شهرته-فهي بلا جدال شيء مبتكر. أننا لا نملك إلا أن نعترف بأن التراجيديا غالبا ما تهتم «بتضاد العظام»، كما قال هاملت عند حديثه عن نفسه وعن كلوديوس: فكلوديوس، الملك بحكم الأمر الواقع، له وضعه وحجته، كما إن هاملت له من وجهة نظره حقوقه الشرعية. أما في مسرحيات شكسبير التاريخية، وهي التي تنحو منحى التراجيديا دون إن تصل إلى تحقيقها، فإننا نشعر بوجود شيء من هذا التوازن بين هنري السادس وريتشارد أوف يورك، وبين ريتشارد الثاني وبولينجبروك، وبين هنري الثامن والكثيرين ممن واجهوا عضبه الشديد. كما إن المقابلات بين ماكبث ودنكان[116]، وأنطوني وأكتافيوس [117]، وكريولانوس ومنابر الشعب [118]، تمثل يرجهات نظر سديدة يستند إليها كلا الطرفين في مواجهة الآخر. وعندما تنزل الفاجعة فإنما تكون بسبب هذه المواجهة.

هناك فصل يحمل عنوان «توازن التراجيديا» في كتاب حدود الدراما

للناقدة أونا اليس فيرمور [119]، تحاول فيه المؤلفة أن تقيم الحجة على أن من الآثار المميزة للتراجيديا ذلك الشعور بالتوازن بين النظرة التي ترى إن العالم يحكمه قدر خارجي وعدائي، وبين النظرة التي ترى انه يمكن على نحو ما تفسير هذا الشر الظاهري بلغة الخير. ورأي الناقدة هنا يتمشى مع المفهوم الذي قدمه لنا الناقد برادلي في الكلمات التي أوردناها في الفصل الأول من هذا الكتاب. غير أنها في محاولتها إثبات إن اسخيلوس في مسرحيته اورسيتا يجعلنا ندرك عن طريق الكورس إن الأمر سينتهي بالخير، وفي قولها إن كنت وكورديليا يعيشان على الرغم من كل ما حدث، إنما تضع في الميزان ثقلا لا يكفي لمعادلة إراقة الدماء والمحنة العقلية التي تفيض بها المسرحية. وإلا فان لنا إن ندعي بالمقابل انه عندما قدم كل من ييتس وسينج قصة ديردر، فإن فخارهما بأسطورة ايرلندا العظيمة جعل مشاهديها يرضون بما وقع للفتاة من فاجعة. فهي، على كل حال، شخصية ساحرة في قصة أمتهم، لهم أن يفاخروا بها (وبما تركت لهم) في الوقت الذي يشاركون فيه في معاناتها. وهذا يحدث بالفعل على نحو ما، فقد استطاع الإنجليز في العصر الاليزابيثي إن يستجيبوا لنظرة شكسبير لهنري الخامس على انه «نجم إنجلترا» في مقدمة مسرحية هنري الخامس، بينما كانوا يشعرون بالحزن لموته. غير إن الشك يخامرنا فيما إذا كان هذا هو ما يمكن إن تفعله بنا التراجيديا في نهاية الأمر.

من المؤكد إن التراجيديا طقس من الطقوس يحتفل بشيء وقع في الماضي. وهي على هذا النحو بعيدة عنا: ولذلك فإننا، كما رأينا في الفصل الرابع، نشعر بأننا-بالمعنى الدقيق-بمأمن منها. ومن المؤكد أيضا إنها تعرض علينا أناسا نعرف بأنهم يشاركوننا قدر الإنسانية. واثر التوازن هنا واضح جلي. فالتراجيديا في الغالب تهتم بخصمين في استطاعة كل منهما-إلى حد ما على الأقل-الادعاء بأن الحق في جانبه مما يزيد من حدة المعاناة. على إن الأثر هنا تزداد حدته، على نحو لم يكن لارسطو أن يدركه، بسبب إن التراجيديا تعرض أمامنا على خشبة المسرح عن طريق ممثلين يعيشون بيننا (هم معاصرونا من بين الناس العاديين) يتقمصون شخصيات ميتة (فقد رأينا أن الشخصية التراجيدية مقضي عليها من البداية)، وهم مع هذا غير عاديين يا حديثهم وفي درجة معاناتهم (وهو مالانكونه عادة). وقد

رأينا كذلك إن الشعور بالطقوسية يقابله شعورنا بأن الحدث يقع لفوره أمامنا: ولا بد أن يصدق هذا إلى حد ما حتى على المسرح الإغريقي بالقداس المسيحي الذي يضارعه على الأقل في شكلياته، حيث يقوم الإحساس في كل مرة بأن الخبز والنبيذ هما جسد المسيح ودمه. ويصدق هذا بكل تأكيد على المسرح الاليزابيثي واليعقوبي حيث نجد لدينا، كما المح ت. س. اليوت في مقاله بعنوان «أربعة من كتاب المسرح الاليزابيثي» (في كتاب مقالات مختارة، 1932، الصفحات 109- 117)، أسلوبا مختلطا. إما كتاب المسرح في أيامنا هذه فيستخدمون لغة تبدو غير شكلية في ظاهرها- عند احسن الكتاب، تبدو كذلك في ظاهرها وحسب-ولكن يظل أي عرض مسرحي إلى حد بعيد طقسا من الطقوس نعرف انه يمثل، وأنه قد تم عرضه بالفعل في معظم الحالات مرات ومرات. ونقول ونحن نغادر المسرح «كلهم ألان ميتون»، ولكننا نعلم إن كلهم «ذاهبون إلى منازلهم لتناول طعام العشاء، وبمعنى آخر كلهم» سيعودون لتمثيل الطقس غدا.

عندما يموت إنسان «ينتهي أمره» دائما بالنسبة لنا، ونعتقد إننا نستطيع أخيرا إن نراه بكامله، فلن يحدث له شيء بعد هذا، غير أننا نجد أنفسنا في موقف ربما لم نكن نتوقعه، إذ نراه لا يزال قادرا على ان يفاجئنا، ولعل هذا ما يدعونا إلى الأسى. لكن الشخصية التراجيدية تكون في وضع مختلف بعض الشيء. فنحن نعرف كل شيء عنها وهو ما لا نملكه بالنسبة لشخص في واقع الحياة، كما إن ما لا يشاء الكاتب المسرحي إن يطلعنا عليه من أمر الشخصية هو في نظرنا أمر لا وجود له. وفي القرن التاسع عشر جعلت مسز آنا جيمسون تتحدث (بدون وجه حق بكل تأكيد) عن صبا بطلات لشكسبير، وكنا نخمن جميعا (بل أحسسنا أن الكاتبة تدعونا إلى أن نخمن) ما يحدث لهذه الشخصية أو لتلك بعد انتهاء الكوميديا. غير أن البطل الذي يموت لا مستقبل له في التراجيديا، وكذلك الحال بالنسبة للشخصيات الثانوية التي تموت. أما عن ماضيها فهو لا يوجد إلا بالقدر الذي تعرضه المسرحية أمامنا. وهكذا نعرف كل شيء عن الشخصيات، وهو ما لا قبل لنا بمعرفته عن شخص نلقاه في واقع الحياة. قد يكون هناك بعض الصعوبات في التفسير (وهذا واضح في شخصية هاملت)، إلا إن الدليل يقدم بجلاء أمامنا: إما إذا أخفقنا في معرفة أي صنف من

الناس يكون البطل التراجيدي، فهذا يرد إما إلى خطأ في حكمنا أو إلى خطأ في الكاتب المسرحي، ولعله يكون خطأنا نحن في معظم الحالات إذا كانت المسرحية لكاتب كبير ومعروف. «فالأمر كله ها هنا [120]» كما يقول القس وهو يقوم بالقداس (أو كما يقول، قبل إن تفقد اللغة اللاتينية سلطانها). إن كل شيء معروض أمامنا على نحو لا يتوفر لنا في واقع الحياة. ومع ذلك فإننا في التراجيديا من بين الأشكال الأدبية كلها، ندرك، اعظم ما يكون الإدراك، إننا في في حضرة كائنات حية. قد تكون الرواية «تراجيدية» في جوهرها، ولعلها في هذه الحالة أن تكون في أروع صورها. لكن الرواية لا تقدم أمامنا أشخاصا مماثلين لنا في وضوح وجلاء، ويقومون بتمثيل قصة أمام أعيننا. فلا بد أن تكون شخصية مثل سوان وهو يحتضن أوديت دي كريس في العربة أبعد بكثير جدا عن ممثل يلعب دور هاملت وهو ينبذ ممثلة (أو صبي في دور ممثلة) تلعب دور اوفيليا، او رجل يلعب دور عطيل وهو يقوم بخنق محبوبته دزديمونا، أو رجل مثل الملك لير وهو يحمل ابنته كورويليا بين ذراعيه. هذا التضاد الرفيع-الممثل النابض بالحياة وهو يلعب دور الميت، الشخص العادي في عرضه للبلاء الذي لا يوصف-هو بكل تأكيد جوهر توازننا العاطفي ونحن نشاهد التراجيديا. غير إن التوازن لا يعني رباطة الجأش. بل انه بالأحرى يضفي على استجابتنا معاناتها الخاصة، أي إحساسها الجوهري بالحيرة.

15 التحول المفاجئ في الأقدار ولحظة التنوير والمعاناة

يلح أر سطو في الفصل السادس من كتابه فن الشعر على الأهمية القصوى للحكبة الدرامية بين الأجزاء المكونة للتراجيديا. وهو يقول في إحدى مناقشاته، كما جاء في ترجمة الناقد بأي ووتر «إن أقوى عناصر الجذب في التراجيديا، وهي التحولات المفاجئة في الأقدار ولحظات التنوير، هي أجزاء في الحكبة الدرامية». ثم يأخذ في تعريف هذه المصطلحات في الفصل الحادي عشر. فيقول عن التحول المفاجئ في الأقدار انه:

التحول من حالة تكون عليها الأشياء في المسرحية إلى ما هو ضدها، ولا بد أن يحدث هذا التحول المفاجئ، كما ذكرنا. كنتيجة محتملة أو ضرورية لتسلسل أحداث المسرحية، كما هو الحال مثلا في مسرحية أوديب: حيث يأتي الرسول حاملا معه الحوادث المضادة، ذلك أنه يريد إن يشرح صدر أوديب وليبدد مخاوفه بالنسبة لامه، فإذا به يكشف عن سر مولده.

(ترجمة: أنجرام باي ووتر)

وليس هناك ادعاء من قبل أر سطو بأن أيا من

التحول في مجرى الأحداث أو الكشف (لخطة التنوير) هو عنصر جوهري في التراجيديا: التحول في الأقدار لا بد وان تتضمنه المسرحية، لكن لحظة التنوير إنما هي تضاد مفاجئ في مجرى الأحداث له تأثير الصدمة. يذكر باي ووتر (ص 199) آراء جوهانيز فالين في الطبعة التي قام بتحقيقها لكتاب فن الشعر لارسطو الصادرة عام 1866)، و وولتر لوك (المنشورة في مجلة كلا سيكال ريفيو، العدد 11 «1895» الصفحات 251- 253) التي تقول بأن التحول المفاجئ في مجرى الأحداث يشير إلى ما يحدث «عندما يكون لأفعال شخص ما... من النتائج ما هو العكس تماما لما أراده الفاعل أو ما توقع حدوثه». وهذا بالطبع ينطبق تماما على مثال أوديب الذي يضربه أر سطو، غير أن باي ووتر يلفت النظر إلى انه يستطرد فيقدم مثالا آخر من المسرحية المفقودة التي كتبها ثيود يكتيز بعنوان لينسيوس: حيث يكون التحول من حظ عاثر إلى حظ سعيد، ولا تكون هناك علاقة بينه وبين ما قصد إليه الفاعل، ذلك أن لينسيوس يتم إنقاذه فجأة من تنفيذ حكم الإعدام فيه. وهو-أي باي ووتو-بلا ريب جرى بأن يتقبل إنقاذ اورست في مسرحية افيجينيا في توروس كشاهد مماثل على التحول المفاجئ في الأحداث. غير أن تفسير باي ووتر لم يحظ بموافقة جميع المعلقين المحدثين. فها هو ف. ل. لوكاس يحذو حذو فالين في مقال منشور في مجلة ذا كلاسيكال ريفيو (العدد السابع والثلاثون، «عام 1923»، الصفحات 98- 104)، وفي مؤلفه التراجيديا وعلاقتها بكتاب فن الشعر لارسطو، حيث يطرح الموضوع على الوجه التالي:

ذلك إن المفارقة التراجيدية الثابتة لتراجيديا الحياة تكمن في إن الناس يجدّون المرة تلو الأخرى في البحث عما فيه هلاكهم، أو ما فيه قتل الشيء الذي يحبونه. فعندما تبعث ديجانيرا إلى زوجها برحيق الحب حتى يعود إليها، تقدم له ما هو في الواقع سم فيموت وهو يلعنها، وأوديب يرمي بنفسه في تهور بين مخالب القدر نفسه الذي طالما حاول الفكاك منه، ويقع باراباس في مرجله وهو يغلي، وعندما يدرك عطيل بعد فوات الأوان انه إنما أطاح في جهل ووحشية بالجوهرة الثمينة التي هي مصدر سعادته، وعندما يغرر الشيطان بمراوغاته ماكبث فيجر عليه الهلاك جرا، وعندما يسلم الملك لير نفسه لقبضة ابنتيه اللتين تحتقرانه، ويذيق ابنته الوحيدة

التي تحبه سوء العذاب-كل هذه نماذج للتحول المفاجئ في الأقدار بالمعنى الذي قال به أر سطو. ذلك إن أشد أنواع التراجيديا لدغا في حياة الإنسان إنما تكون من صنع حماقته وتهوره-إنها تراجيديا الأخطاء. (ص 93)

لكن هذا يتغاضى تماما، بالنسبة للأمثلة الواردة من شكسبير، عن فكرة المفاجأة التي تنطوي عليها بالتأكيد كلمات أر سطو. ومع ذلك فقد انتهج همفري هاوس النهج نفسه مؤخرا في كتابه فن الشعر لارسطو (1956)، حيث يقول فيه:

إن عبارة «التحول المفاجئ في الأقدار» تتضمن ارتداد الكيد إلى نحر صاحبه أو التأثير المرتد لأفعال المرء نفسها، وهو كأن ينفجر في وجهه البارود الذي أعده لخصمه، أو يقع المدبر في الحفرة التي حفرها لغيره. ويكون الحدث هنا مركبا لأنه يتحرك على مستويين، أي كما يبدو للفاعل وكما يكون في واقع الأمر، إلى جوار إن سبب الفاجعة يكون ملتحما بالنيات الحسنة أو الوسائل الصالحة لبلوغ الأهداف.

ويدعم هاويس رأيه هذا بالإشارة إلى تطبيقات مختلفة لتعبير «التحول المفاجئ في الأقدار» (ص 97) من أعمال هومر فصاعدا.

ولكن، فلنترك ما كان يقصد إليه أر سطو لدارسي المسرح الإغريق كي يتناظروا فيه، ولنفحص ما قاله د. و. لوكاس في كتابه، أر سطو: فن الشعر[121] (أكسورد، 1968)، : «لا ريب انه إذا كان أر سطو قد قصد إلى أن يقصر التحول المفاجئ في الأقدار على حالات المقصد المنتكس أو المنقلب إلى نقيضه، فان لغته لا تدل على ذلك». إن ما يمكن قوله هو أن التحول المفاجئ في الأقدار، بالمعنى الذي يريده فالين، ولوك، وف. ل. لوكاس، وهاوس، وآخرون، لا يصلح في أغلب الأحيان للتراجيديا الحديثة. (اعترف أر سطو بأن التحول المفاجئ في الأقدار الذي قال به ليس جوهريا، بل هو نقل على جانب كبير من الأهمية في تحقيق الأثر التراجيدي وحسب). ذلك أن ماكبث «يسقط» ولكنه يعرف تماما منذ البداية أن قتله دانكن فعلة خطرة، وهو يدرك، قبل أن تنتهي المسرحية بوقت كاف، أن الملك الذي حظي به لا جدوى منه. أما هاملت فهو يحس، من نهاية الفصل الأول، وطأة «الثأر اللعين». ويمكن القول بأن الملك لير وعطيل فعلا ما فعلاه لينعما بالسلام، فلم يجدا إلا عكس ذلك، وأن فوستوس أراد الجاه فوجد نفسه

بلا حول ولا قوة بالنسبة لأهم الأشياء إليه. غير أن هذا المفهوم لا يصدق نهائيا على تمبرلين، ولا على دوقة مالفى (التي تعرف أنها متجهة إلى «التيه» عندما تتزوج أنطونيو)، ولا على دانتون في مسرحية موت دانتون لبوخنر (الذي يعرف الأخطار التي تحيط به)، وكذلك بالنسبة للرجل والمرأة اللذين يتحديان أوضاع مجتمعهما في مسرحية العرس الدامي [122] للوركا، وأيضا بالنسبة لجولى في مسرحية سترندبرج، وايدى كاربون في مسرحية آرثرميللر (اليائس منذ البداية)، وروزنكرانتز وجيلدنستيرن في مسرحية ستوبارد (لأنهما لا يفعلان شيئا، وإنما يفعل بهما). إن نوع المفارقة الذي يتحدث عنه لوكاس يمكن أن نستدل عليه في مسرحية وقانع أثناء حراسة مدفع بوفورز لماجارث، حيث يفعل حامل الرمح والمدفعي: افانز كل ما في وسعه، كما يعتقد، للوصول إلى رتبة ضابط والقيام برحلة إلى إنجلترا، ولكنه، وكنتيجة لما فعل، يجد نفسه في نهاية المسرحية قد استقر ولمدة طويلة في أحد سجون الجيش. ومهما كان الأمر فانه يبدو إن كل من قاموا بمناقشة هذا الموضوع يتفقون على إن (1) التحول في الأقدار أساسي في التراجيديا، وأن (2) التحول المفاجئ جدير بأن يحدث تأثيرا أعظم، إن (3) التحول المفاجئ في الأقدار كما يعرفه فالين له تأثير خاص يتسم بقدرة ملحوظة على المفارقة.

أما تعبير «أناجنوريسيز» [123]، أي الكشف أو لحظة التنوير، فهو موضوع آخر، ويبدو من المسلم به أنه جوهري في التراجيديا. وقد عرفه أر سطو في بساطة على الوجه التالي: الكشف كما يستدل عليه من الكلمة ذاتها، هو تحول من جهل إلى معرفة، ومن ثم إلى حب أو كراهية، بالنسبة للشخصيات المعروفة بحظها السعيد أو الشقي.

(ترجمة باى ووتر)

إن عبارة «إلى حب أو كراهية» لافتة للنظر هنا، لأن أر سطو يستطرد قائلا إن الكشف ربما يكون «لأشياء من نوع عرضي للغاية» حيث لا تبدو العبارة التحديدية الأخيرة مناسبة. إذ انه يمكن أن نضرب المثل على مثل هذا الكشف «العرضي» بما يدركه هاملت من أن الجمجمة التي يمسك بها إنما هي جمجمة لوريك. ومع ذلك فمن المؤكد أن ما يستدل عليه أساسا في استخدام هذا التعبير هو شيء حاسم في الحبكة الدرامية، ونحن إذا

ما استبعدنا عنصر المفاجأة الذي يبدو أن أر سطو يلمح إليه، فلربما جاز لنا أن نصل إلى حد القول بأن هذا الشيء-وليس التطهير كأثر نهائي، وليس الخطأ التراجيدي-يقرب أعظم ما يكون الاقتراب من جوهر التراجيديا. وحتى نتناول هذا بالنقاش، فلنتأمل اقل النماذج ملاءمة، ألا وهو مسرحية نساء طروادة. قبل أن تبدأ المسرحية، تكون طروادة قد سقطت ويكون الرجال قد لاقوا حتفهم، أما النساء فهن الآن ينتظرن ما يكون من أمرهن. غير أنه طالما أننا أحياء، فإننا لا نكون على علم بكل شيء. يبقى على اندروماك أن تتعلم عن طريق المعاناة كيف يكون شعورها عندما يؤخذ استياناكس منها قسرا ويرمى به إلى الموت. وليس بوسع أي من النساء أن تعرف على وجه التحديد ما يمكن أن يحدث عندما يدفع بها دفعا إلى القهر وحياة المحظيات. إن المفارقة القصوى في حياة الإنسان تكمن في أنه، بينما تسير الحياة، لا يعرف الإنسان ماذا قدر له. أما في التراجيديا فان ما لم يكن يخطر على بال يصبح حقيقة. فماكبث يعرف ما تنطوي عليه فعلته الشريرة الأولى من خطورة، غير أنه مع تتابع أحداث المسرحية لا يفتأ يكتشف المرة تلو الأخرى كيف يكون شعور المرء عندما يمضي قدما في طريق الشر إلى حد يصبح فيه «الرجوع عن الغي لا يقل إزعاجا عن المضي فيه». ويدرك تمبرلين في النهاية فقط انه حتى عقاب الله لا بد وأن ينتهي، ويتوقع فوستوس نزول اللعنة عليه قبل نهايته بفترة، ولكنه لا يعرف-وليس في وسعه أن يعرف-ما ستكون عليه ساعته الأخيرة إلا عندما يجد نفسه وجها لوجه مع المعاناة. ولا يستطيع روزنكرانتز وجيلدنستيرن في مسرحية ستوبارد، مهما كانت الدرجة التي وصل إليها فزعهم خلال مجرى الأحداث، أن يتبينا مقدما ما قام به هاملت من تبديل في الرسالة التي كانا يحملانها. ويعترف الحبيبان في مسرحية حسن لفليكر، عندما يظهران كشبحين، بأنهما أساءا الاختيار (لأن الرجل لم يكن يعرف، بل لم يعرف إلا جزئيا، من قبل): أنه يمكن طرح فكرة «الموت المؤجل» جانبا في ليلة الحب الأولى، لكن مجيء الموت بالفعل شيء يختلف كل الاختلاف.

إن الوصول إلى لحظة التنوير يعني رؤية الأشياء واضحة جلية، وهي التجربة النهائية التي سنمر بها إذا ما انفسخ لنا الوقت عند الموت (أو ما يقرب من تلك التجربة، مما أتيح لشخصية أد ولف في مسرحية الأب

لسترندبيرج، او لشخصيتي هيكوبا واندروماك في مسرحية نساء طروادة، أو لمسز ألفينج في مسرحية الأشباح لابسن). ولا يهم هنا ما إذا كنا «ذوي شأن» أم لا قبل هذه التجربة. فقد كان ادوارد الثاني في مسرحية مارلو، كما رأينا، رجلا رديئا ومتخبطا، ولكنه عندما ولج فيه السفود، أدرك أنه بلغ هدفه. وعندما أدرك بيرون، في مسرحية مؤامرة تشارلز، دوب بيرون ونهايته التراجيدية (1608) لتشابمان، أن عليه أن يحني رأسه للمقصلة- الأمر الذي لم يصدقه من قبل-ففي هذا أيضا مثال على لحظة التنوير. إن مسرحية تشابمان، شأنها في ذلك شأن مسرحية موت دانتون لبوخنر، لافتة للنظر على نحو خاص لكونها تسترعي انتباهنا إلى الصعوبة التي نجدها في تصور إننا سنموت يوما. وحتى إذا كان في حياتنا ما يدعونا إلى ذكر الموت، فإننا، إما لأسباب فسيولوجية، أو لانخراطنا في أعمال خطرة بصورة استثنائية (مثل الحرب)، حيث يمكن إن نلتقي بالموت في أي يوم، فإننا نظل بمنأى عن معايشة تجربة الموت قبل حلولها. وعندما يصبح موتنا يقينا ثم يتلو ذلك إدراكنا له، نجدنا في مجابهة مفاجئة مع النهاية. ذلكم (ما لم يباغتنا الموت فيدركنا قبل إن ندركه) هو الكشف الأعظم. وهو ما تعني به التراجيديا في نهاية المطاف: أدراك ما لا يمكن للمرء تصوره. ربما نقرب خطوات من الموت عندما تغلق علينا أبواب سجن أو مستشفى للأمراض العقلية: ربما نخرج سالمين من هذين المكانين، غير أن ما لم نكن نتصوره يكون قد حل بنا. ربما لا نفزع من الموت بقدر فزعنا من أن يضرب علينا حصار من أي نوع (أو من العجز المزمن)، إلا أن الشعور بالتجربة النهائية له حدته الخاصة: انه، برغم كل شيء، اللحظة الأخيرة للوعي. لهذا السبب تحدث مسرحية أوديب في كولونون تأثيرا تراجيديا أعظم حتى مما تحدثه مسرحية أوديب هذا. لذلك يدعونا ادموند ويلسون [124] إلى إعادة النظر في المسرحية الأخيرة، فيقول:

هل نجد حتى في أوديب كولونون روح السلام والاستسلام التي نسبها نقاد العصر الفيكتوري أحيانا إلى هذه الشخصية ؟ هل كان الملك المنفي الحاقد يتسم بالرحمة الحنون ؟ لا ريب في أن اللعنة التي صبها في النهاية على أبنائه تمثل واحدا من أشد المشاهد فظاعة وصدما للشعور في الأدب! كما أن نوع الصعقة الربانية التي يضع بها سوفوكليس حدا لحياة أوديب لا

يثير فينا أي شعور بالسكينة.

(رواية تذكرت ديزي: لندن: الطبعة بدون تاريخ، صفحتا 156 , 157)

وفي رواية أخرى هي عجل من البحر-وكثيرا ما ندين للكتاب الروائيين بأبلغ أنواع الكشف عن اللحظات التراجيدية الشديدة والمفزعة-تعيد ماري رينو صياغة قصة موت أوديب. إنها تقدم لنا أوديب وهو يستعرض تجربة حياته كلها، بعد أن أصبح على علم بالمكان والزمان اللذين سيشهدان نهاية هذه التجربة، مدركا إلا أحد يمكنه، على كل مستويات الوعي، أن يتحرر من الشعور بالذنب. ثم توحي الكاتبة بأنه هو وجوكاستا قد تجاهلا-على مستوى الوعي-ما يعرفان في أعمق أعماقهما. إما الملك لير فقد مر بلحظة الكشف أو التنوير هذه عندما دخل وهو يحمل كورديليا ميتة، ولو أنه، في محاولة عميقة للتنويع على هذا النمو من الأحداث، يحاول أن يتجنب هذه اللحظة بالحديث عنها حتى الرمق الأخير. وفي مسرحية وقائع أثناء حراسة مدفع بيفورز، يمر أفانز هو الآخر بلحظة مماثلة (ولم يكن موته قد حان بعد، ولكن موقفه كان من السوء بما يكفي) عندما يسمع الرقيب ووكر يخاطبه قائلا: «لست بعائد إلى بيتك، ولو مرت عليك السنون».

لذلك كان من المناسب تماما أن يستأنف أر سطو حديثه، في الفصل نفسه الذي تحدث فيه عن التحول المفاجئ في الأقدار وعن الكشف أو لحظة التنوير، قائلا:

الجزء الثالث هو المعاناة، ويمكن أن نعرف ذلك بأنه حدث يتميز بطبيعة محبطة أو أليمة، مثلما في حالة القتلى على خشبة المسرح، أو صنوف التعذيب، أو الجراح، وما شابه ذلك.

(ترجمة بأي ووتر)

لا يعني أر سطو بطبيعة الحال أن القتل وأعمال العنف الأخرى كانت تعرض على خشبة المسرح: بل كان يعني الأحداث التي تدور حول هذه الأشياء. ولهذا فان لنا أن نقول بحق إن التراجيديا تدور حول «المعاناة» التي تؤدي إلى «لحظة التنوير». ولكن لا ينبغي لنا أن نفهم عبارة «الإشفاق» كما استخدمها أر سطو باعتبارها مرادفة لكلمة «مثير للشفقة»، وهو تعبير نستخدمه لدلالة على الاستجابة المستريحة لما يتكبده الناس من معاناة، وهي استجابة تكون في العادة مؤقتة، وتبقى فقط في الذهن مصحوبة

بشعور بالارتياح عندما ينتهي كل شيء بالخير على يد قوة ربانية أو ما شابهها. أما «المعاناة» التي تعالجها التراجيديا فهي صورة لشيء ما ندرك بأفكارنا انه مخبأ لنا وينتظرنا ولكننا لا نستطيع أن نتبينه على وجه الدقة بخيالنا. لذلك فان الثوار الأقوياء، الناجحين إلى حين، والواثقين بأنفسهم، يغلقون عقولهم عن فكرة الموت، وهذا يضع-مؤقتا-حدا للتراجيديا بالنسبة لهم. لكن جون مارستون، برغم أنه ليس كاتبا مسرحيا كبيرا من نواحي كثيرة، كان يعرف ما هو أعمق من هذا. فقد صرح بأنه لا يستطيع إن يستجيب للتراجيديا على الوجه الأكمل إلا أولئك الذين توفر لهم بعض الإدراك لطبيعة المعاناة. وهو ينبهنا، في الفقرة التي أوردنا في الفصل الأول بعضا منها، مأخوذا من التمهيد الذي يتصدر مسرحية ثأر أنطونيو، الى أن المسرحية يتم عرضها في الشتاء (كصورة للموت) وانه سيقدم لنا رؤية شتائية لما يتكبده الناس في النهاية من عناء: فإذا لم نصل إلى بعض الإدراك لما يعنيه ذلك، فلن يعني المشهد شيئا بالنسبة لنا، أما إذا توصلنا إلى مثل هذا الإدراك، فانه يقدم بأشياء نحن قادرون على الاستجابة لها.

وقد جاءت هذه المسرحية، في بداية العهد الذي كانت التراجيديا اليعقوبية قد خطت فيه طريق انتصاراتها. وكما المحت في مناسبة أخرى (في كتاب تراجيديات شكسبير ودراسات أخرى) الصفحات (29- 31)، فان هذه الافتتاحية ليست مناسبة لمسرحية مارستون المفزعة فحسب، بل أيضا للأعمال التي تلتها والتي تفوقها روعة-وهي تراجيديات شكسبير ووبستر وتشابمان وميدلتون وفورد.

إن عبارة الكشف، أو لحظة التنوير، تتضمن «المعاناة:< إنها العامل الذي تصل المعاناة من خلاله، بالمعنى النهائي والذهني، إلى ذروتها. وبالمقارنة بهذا يتبين أن مفهوم أر سطو للكشف أضيق في معناه، لأنه يقتصر على تلك التراجيديات ذات «الحبكات الدرامية المركبة:< و قد رأينا أنه اعتبر مسرحية نساء طروادة خالية من الكشف. كذلك لا يتأتى للإشفاق التراجيديا أن يشتمل على أعمال العنف الجسدية التي يذكرها أر سطو: ويبدو أن راسين محق تماما في الفقرة التي أوردناها في الفصل الأول من افتتاحيته لمسرحية بيرينيس. ربما يحق لنا أن نقول بأن الكوميديا أيضا يمكن أن تشتمل على كشف، أو على لغة تنوير، وذلك عندما يدرك الحمقى ما هم

عليه من حمق، غير إن هذا لا يتحقق على نحو منتظم في الكوميديا (أو ربما يأتي بالصورة الواهنة التي تعرفها فيبي في مسرحية كما تحبون، أو تلك التي تتأتى لأرسينو في مسرحية الليلة الثانية عشرة): وعلاوة على هذا فان معاناة هؤلاء هي موقوتة وعارضة. أما في حالة الكشف في التراجيديا فانه يكون هناك شعور بالشمول، يعطينا صورة لما يظل أبدا ينتظرنا في كل يوم إلى أن نلقى المصير.

والتراجيديا، بالطبع، هي شكل من أشكال الكتابة، وليست شكلا من أشكال الحياة، ومن العبث أن نفترض أن الإدراك النهائي لا بد وان يحدث لكل إنسان: فربما يكون الموت أسرع، فيداهمنا على نحو لا يسمح لنا بهذا الإدراك، وربما كان هناك من الملاجئ والذرائع ما يلوذ بها الإنسان أو يتذرع (مثل عدم التصديق، أو الجنون، أو التسليم للعناية الآلهة). علاوة على هذا فان هناك قدرا معينا من الإدراك للتجربة التي تتكرر في حياة الإنسان (كتلك التي تنطوي عليها لحظة التنوير أو الكشف في الكوميديا): كأن يتحول سول إلى بول خلال رحلة يقوم بها إلى دمشق، وبدون هذا القدر العظيم من التحول الذي ندركه مرات كثيرة في حياتنا (بسبب أن حدثا معينا قد أسهم على نحو بالغ الأهمية في تشكيل نمط حياتنا) لا شيء يعود إلى طبيعته الأولى قط. لكن التراجيديا تعنى بالعرض الدرامي لنهاية ما- ذلك النوع من النهاية الذي يقدمه لنا سارتر في عرضه اللحظات الأخيرة من حياة ماثيو في مسرحيته طرق الحرية [125]. عندما يصور الكاتب لنا رجلا يقول «تلك هي النهاية، هكذا يشعر الإنسان بها، وهكذا تبدو الحياة في مواجهتها»، فإننا نجد في هذا المادة الأساسية للتراجيديا. لسنا نطالب بصفة «العظمة» في البطل التراجيدي، فلو أحسسنا أننا «تطهرنا» لرفضنا هذا الأمر (كما رأينا في الفصل الرابع)، إنما نطالب فعلا أن يكون لبطل، أو أبطال، التراجيديا شعور بالانتهاء بلا رحمة. فأندروماك تذهب إلى المنفى، وأد ولف، في مسرحية سترندبيرج، إلى مستشفى الأمراض العقلية، وغيرهما ممن لا يحصى عددهم، إلى الموت، وحامل الرمح والمدفعي أفانز، إلى السجن، وستانلي في مسرحية حفلة عيد الميلاد لبنتر، ليبقى تحت رعاية مونتي-هؤلاء جميعا يواجهون لحظة كشف أو تنوير لا خلاص منها ولا مناص. وسواء لقى هؤلاء حتفهم في هذا أم لا، فان ما يواجهونه هو

الصورة التي يكون عليها الموت في مخيلة إنسان يدرك.

هذا ما يعبر عنه جون جاسنر بقوله: «لذلك فانه لا يصل بالتجربة الجمالية في التراجيديا إلى غايتها غير التنوير، فهو الذي يحقق الإرضاء الجمالي الكامل» («التطهير والمسرح الحديث»، مقال يرد في كتاب: «فن الشعر لأرسطو»، والأدب الإنجليزي: مجموعة من المقالات النقدية، تحقيق الدر أولسن، صدر في شيكاغو وتورنتو، عام 1965، ص 111). ربما يكون هناك إفراط في التراخي في استخدام عبارات «يصل به»، و «جمالي» و «الإرضاء» في هذا المقام، وجاسنر يربط في بساطة مفرطة، على ما اعتقد، بين التنوير من جهة و «التطهير» و «التوازن» من جهة أخرى. ومع ذلك فان التنوير يصل بحق إلى أهميته القصوى في هذا التفسير للأثر التراجيدي. ومع ذلك فهو توكيد أساسي ولا يزيد عن الحد الأدنى، توكيد تتعاظم أهميته، كلما كان الإدراك مصحوبا بأشد «أنواع الألم والإذلال، وذلك مصداقا للفقرة التي اقتبسناها من هنري جيمس، في الفصل الأول من هذا الكتاب.

16 الكورس والوحدات الثلاث

لا أحد يصر الآن على استخدام الكورس أو الوحدات الثلاث، لكن هذا لا يعني إهمالها في أية دراسة للتراجيديا على مر العصور. ويمكن القول بأنه في المسرح اليوناني كان استخدام الواحدة، في الممارسة العادية، يستلزم استخدام الأخرى (رغم أن هذا لم يحدث في مسرحية الهات الرحمة) (126). وكان من المتبع أن يدخل الكورس، بعد خطاب افتتاحي، ثم يظل حتى النهاية، أو ما يقرب منها. فكان هذا يحدد المكان ويدلل كذلك على مجرى الزمن. أما ما جاء عن أر سطو، في الفصل الخامس من كتابه فن الشعر، فانه لم يتعد القول بأنه «ينبغي أن تقع إحداث التراجيديا بقدر المستطاع خلال دورة شمس واحدة، أو ما يقرب من هذا». وقد رأينا فيما سبق إن الكورس كان-تاريخيا، على ما يبدو-أول عنصر في التراجيديا، ثم تلا ذلك إدخال ممثل واحد في أول الأمر ليشارك في العرض المسرحي مع الكورس، ثم اثنين من الممثلين (في اسخيلوس)، ثم ثلاثة ممثلين (في سوفوكليز)، ومن هذا التطور ظهرت الشخصية الرئيسية الحقيقية (إذ أن هذه الشخصية تختلف دون شك عن الممثلين المشار إليهم). وكان الكورس يضطلع في مسرحية

اسخيلوس بحوالي نصف كلمات المسرحية، إما في أعمال سوفوكليز ويوربيدس فكان مسئولا عن اقل من هذا بكثير. وعندما كتب سنيكا تراجيدياته في روما لكي تلقى أمام جمع قليل من المشاهدين، اقتصر دور الكورس على تقديم الفقرات القصيرة التي تفرق بين فصول المسرحية. وكان هذا متبعا أيضا في مسرحية جوربودك لساكفيل ونورتون، وكذلك في مسرحيات جمعيات الحقوقيين التي ظهرت فيما بعد بإنجلترا، غير إن فولك جريفيل استطاع إن يتصور في مسرحيته القرائية مصطفى، الكورس بصورته القديمة. وعندما كان مصطلح «الكورس» يستخدم في المسرح العام في ذلك الوقت، كان يدل على متحدث واحد غير محدد الهوية يتحدث بلسان المؤلف، مثلما نجد في مسرحيتي روميو وجولييت و هنري الخامس، أو، بصورة غامضة، يقوم بدور التعليق الجماعي الذي كان ينتظر من جمهور النظارة أن يستجيبوا إليه بالموافقة، كما في مسرحية نوستوس لمارلو.

إما الرأي القديم في دور الكورس فيلخصه لنا هوراس ببراعة في كتابه فن الشعر، في قوله: ينبغي على الكورس أن يدعو إلى الخير، وأن يقدم النصح السديد، أن يحكم ذوى الشهوات، وان يعتز بأولئك الذين يخشون فعل الشر، ويجب عليه كذلك أن يمتدح عدم السرف في الطعام، وأن يشيد بالعدل، والقوانين، والسلام بأبوابه المفتوحة على مصراعيها. ولا بد أن يحترم الأسرار، ويتضرع إلى السماء أن تنعم بالرخاء على المساكين، وأن تمنعه عن المتكبرين.

(كتاب هوراس في فن الشعر [127]، تحقيق أدوا رد هنري بلاكيني، 1928، ص 49)

وهذا الكلام يصور لنا الكورس باعتباره ممثلا لصوت الحكمة الذي يسمعه المشاهد فيتبين أنه موجود في باطنه، مما يجعل من الكورس، كما يقال عادة، ممثلا جماعيا للمشاهدين بما لهم من ذكريات ومخاوف وآمال. وهذا لا يعني إن الكورس غير جدير بسبر أغوار الأمور على نحو خاص، فانه يفعل هذا عندما يعبر الكاتب المسرحي على لسانه عن تلك الأشياء التي يصعب تحملها، أو عندما يسبغ عليه إدراكا لما سيكون عليه مجرى الأحداث التالية، لا بتأتي لشخصيات المسرحية. هذا ما يحدث في مسرحية اجاممنون حيث يقول لنا الكورس: «على غير إرادة الإنسان تأتي الحكمة،

وتفرض علينا نعمة الآلهة فرضا / وهي على العرش منيعة. (ترجمة لوى ماكنيش، أعيد طبع الترجمة عام 1937، ص 19)، أو عندما يسبق الكورس، في مسرحية أوديب ملكا، الملك في إدراكه للفاجعة المقبلة. غير أن الكورس يتألف من أناس-مثل نساء كانتربيري في مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية-يريدون أن يعيشوا في هدوء:

إنما أضرع أن أعيش، مقيما على أيماني الصافي،
مبقيا في قولي وعملي، على ذلك القانون الذي يجاوز السماء،
لم يخرج من قالب الفناء، ولا يخبو له نور، ولا ينام
والوهيته الحية، لا ينالها زمن، ولا تموت.

(مسرحيات طيبة، ترجمة د. ف. ووتلينج، هارموندز ويرث، 1947، ص52)

نحن لا نريد لشيء إن يحدث.
لسبع سنين عشنا في هدوء،
وأفلحنا في أن نتجنب الأنظار،
عشنا، وحظنا من العيش قليل.
قد كان هناك ظلم وترف،
وشهدنا فقرا وتحلل أخلاق،
وكان هناك ظلم قليل الشأن.
لكننا ظللنا نعيش،
عشنا، وحظنا من العيش قليل.

(مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية، أعيد طبعها في 1940، صفحتا 18 ,19)

وهكذا يتبين لنا إن الكورس يمثل على نحو ما جمهور النظارة، بفارق واحد وهو أن جمهور النظارة أتى لمشاهدة تراجيديا، بينما يخشى الكورس إن تحدث تراجيديا على الفور وبمحضر منه. وعندما اصبح الكورس قاصرا على متحدث واحد غير محدد الهوية، صار كما رأينا أداة تعبير عن آراء الكاتب نفسه: مما جعل التراجيديا تزداد قربا من الأسلوب الملحمي، وهو ما قال عنه أر سطو بأنه يتميز بتبادل الحديث بين الشاعر بشخصه وبين شخصيات وهمية تتحدث عن نفسها. واعتقد انه لهذا السبب تخلت تراجيديات القرن السابع عشر الرائعة، في كل من إنجلترا وفرنسا، عن

استخدام الكورس بمعناه الصحيح: كذلك فعل شكسبير، في تراجيدياته الكبرى، ومعاصروه وخلفاؤه من الإنجليز، وأيضا راسين في مسرحيته فيدر وفي مسرحياته الأخرى التي أكدت عظمتها التراجيدية-كل هؤلاء لم يستخدموا هذا الأسلوب من الاتصال المباشر. ذلك انه لم تكن بهم حاجة للتبعيد بين الممثلين والمشاهدين الذي يخلقه بالضرورة فرض التعليق على أحداث المسرحية.

غير أن المحدثين من كتاب المسرح يعودون أحيانا إلى استخدام الكورس. فلم يستطع ييتس إن يقاوم إغراء هذه الوصيلة اليونانية، إذ كان يريد إن يقدم لأيرلندا نوعا من الدراما يتمتع بالمساندة الإغريقية. ذلك أن الحوار الافتتاحي الذي يؤديه البحارة في مسرحية مياه ظليلة [128] (1911)، وحوار الموسيقيين في مسرحية ديردر (1907)، يؤديان بصفة أساسية دور الكورس. كما أن مسرحية الحداد يليق بالكترا لأونيل، وهي مقتبسة كما رأينا من مسرحية اورستيا، تستخدم جوقة من أهل المدينة، يأتون ليروا، وليعلقوا في جهالة على بيت مانون، وهو المكان الأساسي للحدث، وعلى الأسرة التي يتعلق بها الحدث مباشرة. وقد لاحظنا على التو استخدام اليوت للكورس في مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية: ولكنه استغنى عن ذلك بالتدريج في مسرحياته الأخيرة، فهو يقدم أحاديث كورسية قليلة يؤديها بعض الشخصيات المسماة في مسرحية جمع شمل الأسرة (1939)، ثم يزيد من تحديده لهذا الدور فيقصره على أحاديث يتبادلها الأوصياء في خلوتهم في مسرحية حفلة كوكتيل (1950)، ثم يقلع عن استخدامه لهذه الوسيلة نهائيا بعد ذلك. وكان هذا التطور في أعمال اليوت المسرحية يتوافق مع اعتقاده، الذي أعلنه في محاضرته بعنوان الشعر والدراما (1951، أعيد طبعها في كتاب بعنوان الشعر والشعراء، عام 1957)، بأنه من الأفضل ألا يدرك المشاهدون أن ما يشاهدونه هو تراجيديا مكتوبة شعرا. إن الصعوبة تكمن في حقيقة انه، ما لم يتوفر للكورس ذلك الإبداع الذي كانت تهيؤه له الموسيقى وحركة الألحان الراقصة في التراجيديا اليونانية، فانه يصبح إما نوعا من الوعظ المباشر الممل الصادر عن الكاتب المسرحي نفسه (وهذا التبعيد للمسافة بين الحدث المسرحي وجمهور النظارة من شأنه أن يحول دون استغراقنا العميق في الفاجعة وما يصحبها من كشف أو لحظة تنوير)

أو يصبح الكورس مجموعة من الأشخاص تقدم أحاديث تصل في ابتذالها وعدم جدواها حدا لا يمكننا من قبل هذه الأشخاص باعتبارها جديرة بأن تشاركنا قدرتنا على الفهم والإدراك.

في معظم التراجيديات، بدءا من عصر النهضة فصاعدا، وسواء اشتملت المسرحيات على «كورس» مسمى أم لا-كما في مسرحيتي روميو وجولييت و فوستوس-فان الدور الحقيقي للكورس القديم يقوم بأدائه الشخصيات التي تحيط بالبطل التراجيدي. وفي بعض الأحيان يكون هنا من بين الشخصيات معلق خاص-ربما كان هوراشيو [129] واحدا من هؤلاء، وانوباربس [130] واحد منهم بكل تأكيد. وفي الدراما الإنجليزية والفرنسية في القرن التاسع عشر، كان هناك «لسان الحال» وهو شخص يمثل صوت الحكمة والصواب الذي لم تمتد به الشخصيات الرئيسية فتعرضت للمتاعب والمخاطر. هذه الشخصية كانت تظهر عادة في مسرحيات نعتبرها بالكاد تراجيدية، فكان يؤخذ بنصيحته في الوقت المناسب، أو تكون النهاية الحزينة، كما في مسرحية مسز تانكري الثانية [131] (1893) لينيرو فيجد فيها الجميع الفرج المريح. واكثر من هذا حدوثا ما نحس به إذ نجد أن جميع الشخصيات التي تفلت من الفاجعة يمكن مقارنتها كمجموعة بمجموعة الكورس القديمة. وها هو ذا الناقد برادلي يرى أن التركيز الواضح على شخصيتي ماكبث وزوجته يجعل مأساتهما أقرب، مما كان مالوفا في هذا النوع، إلى الأنموذج القديم (التراجيديا الشكسبيرية، صفحتا 389- 90). كما إننا نجد في نهاية كل من تراجيديات شكسبير الكبرى نوعا من المؤثر الكورسي-ففي مسرحية هاملت يبقى هوراشيو وفورتنبراس على المسرح ليقدما ما ينبغي قوله في نهاية المسرحية، وفي مسرحية الملك لير، حيث يقوم أولباني وكنت وأد جار بإلقاء السطور الأخيرة من المسرحية، محبرين عن شمورهم وشمورنا بالأسف وعدم التصديق، وفي مسرحية عطيل، حيث يقوم كل من لودوفيكو وكاسيو بنفس الدور، ولكنهما على الرغم من ذلك يجدان نفسيهما في مواجهة شخص أيا جو الذي لم يمت بعد (كما يواجه الكورس في مسرحية اجاممنون شخص ايجيثيوس الذي لم يكن قد أصابه بعد سوى التهديد بعودة أو رست).. وهذا ما يحدث في مسرحية مشهد من الجسر، حيث يجعل آرثر ميللر من محاميه أولفيري (وهو إيطالي مهاجر إلى الولايات المتحدة، شيئا

يقرب من الشخصية الرئيسية في المسرحية) وينيط به إلقاء عبارات الرثاء الأخيرة. ويبدو إن الكاتب المسرحي يحتاج في معظم الأحيان إلى هذه الشخصيات للتعبير عن وجهة نظر العاديين من الناس، الذين تحقق لهم قدر من البصيرة فأخذتهم الرهبة والفزع من هول ما حدث، فيجعل منهم الكاتب الوسيط بين الشخصية التراجيدية وبيننا. غير إن هذه الشخصيات ليست جوهرية في الدراما الحديثة، فان الكاتب المسرحي يستطيع إن يدع أسى الشخصيات يتحدث عن نفسه. فقد استطاع لوركا في مسرحية بيت برناردا آلبا [132] إن يجعل من أهل البيت جميعا نوعا من الكورس، يعلقون بأنفسهم على ما هو مأساتهم أيضا.

أما الوحدات الثلاث فقد رأينا أنها نشأت عن وجود الكورس خلال المسرحية. ثم استنتج سكاليجر وكاستلفيترو، الكاتبان من عصر النهضة، من كلام أر سطو عن التحديد المعتاد للزمن ومن ممارسة المسرح اليوناني، أنه ينبغي استخدام مكان واحد (أو مدينة واحدة) خلال وقوع الحدث، وان مجرى الأحداث ينبغي إلا يتعدى يوما واحدا أو الزمن الذي يتطلبه العرض. وكان لهذا اثر عظيم على الكتابة في عصر النهضة. ولم يحدث إن التزم شكسبير تماما بهذا (على الرغم من أنه كاد إن يلتزم بمكان واحد في مسرحية هملات، وفي مسرحية عطيل ربه وقوع الحدث-فيما عدا الفصل الأول-بمكان واحد وكذلك حدد الزمن على نحو يكتنفه بعض الالتباس)، ولكنه التزم بذلك في الكوميديا عدة مرات، ففي مسرحيات جهد الحب الضائع، وكوميديا الأخطاء، والعاصفة، حافظ على وحدتي الزمان والمكان معا، وفي مسرحية زوجات وندسور المرحات حافظ على وحدة المكان. ومع أنه لا يمكن لأحد أن يطالب اليوم بهذا الالتزام، إلا إن بعض الكتاب أدركوا ما له من ميزات عملية-وهذا ما نجده بوضوح في أعمال الكاتب المسرحى ابسن، وأحيانا في أعمال سترندبيرج، وتشيخوف بالنسبة لوحدة المكان، دون وحدة الزمان، وكذلك بالنسبة لكثير من معدي الأفلام اليوم. وفي معرض حديثه عن الوحدات، صرح اليوت بقوله:

إن القوانين (وليس القواعد) التي تحكم وحدتي المكان والزمان لا تزال سارية المفعول بدليل أن كل مسرحية تلتزم بها، طالما إن موضوعها يسمح بذلك، تكون في هذا المجال وبهذه الدرجة افضل من المسرحيات التي يكون

التزامها بها أقل. واعتقد أننا بالنسبة لكل مسرحية لا تلتزم بهذه القوانين لا نتقبل الخروج على هذا الالتزام إلا لشعورنا بأننا اكتسبنا شيئا بالمقابل لم نكن لنحصل عليه بالتزامنا بالقوانين.

(كتاب وظيفة الشعر ووظيفة النقد، أعيد طبعه في عام 1937، ص 45)

ويتضح الأثر الذي تحدثه الوحدات الثلاث على نحو صارم في مسرحية جلسة سرية [133] (1944) لسارتر، كما أننا نجد في رواية سمكة السلمون الصغيرة [134] لروجيه فايان، الإيضاح العرضي التالي:

انه لأمر مثير للدهشة والإعجاب إن نشاهد، داخل إطار الحدود المقررة بكل دقة لحوض السمك (ويمكن مقارنة ذلك بحلقة الملاكمة أو ببناء التراجيديا الملتزمة بالوحدات الثلاث) اختبار القوة الذي يعرض لحظة بعد أخرى في أحداث وحركات بالغة الوضوح والجلاء، وسط عنف تخضع عنده أشكال الحياة لتصبح تعبيرا عن الذات غاية في الدقة والجمال.

(ترجمة بيتر وايلز، عام 1965، ص 72)

وإذا حدث وكان هناك التزام بما أسميناه بوحدتي الزمان والمكان، فانه يسهل علينا كثيرا أن نجد أن الشخصيات المعروضة في الدراما لا تستطيع الابتعاد عن بعضها: فانه يكون عليها أن تناضل (وقد تموت في بعض الأحيان)، فلا مجال هناك لشيء سوى ما هو رائع، أو ما هو مركز ومحدد على أقل تقدير، فلا مجال للبسط دون اتساق أو نظام:

لا عجب إذن أن تأخذ الدراما الحديثة في كثير من الأحيان بوحدات عصر النهضة، على الرغم من أننا لم نحد نؤمن بها «كقواعد». أما بالنسبة لكتاب المسرح، وهم الذين اضطروا بوجه عام إلى استخدامها لوجود الكورس على المسرح بصفة مستمرة تقريبا، فقد وجدوا في هذا وسيلة ميسرة لتركيز الاهتمام، مما يمكن من الشعور باقتراب وقوع الفاجعة، وحلول لحظة الكشف أو التنوير. لذلك ظل يستخدمها في العهود اللاحقة كل من ابسن وسترندبيرج من آن لآخر، معتمدين في ذلك على ماض طويل يتولى عرض ذاته عن طريق العودة لأحداث سالفة. وقد حدت مسرحيات القرن العشرين التي تقرب غاية الاقتراب من التراجيديا (مثل مسرحيات في انتظار جودو لبيكيت، والخادم لبنتر، ووقائع أثناء حراسة مدفع بيفورز لماجارث) من الزمان والمكان حتى وصلت بهما إلى الحد الأدنى، ولم يستلزم

هذا بالضرورة تحديد زمن وقوع الحدث بيوم واحد. إن شعورنا بلحظة الكشف يكون اكثر حدة عندما يتضح لنا بجلاء أن هذه اللحظة تنتظر الشخصيات منذ الوهلة الأولى التي نراها فيها.

17 الشعور بالمبالغة في التراجيديا

سنعالج في هذا الفصل الأخير ذلك الجانب من التراجيديا الذي يؤدي إلى أحداث ردود فعل معاكسة، مما يجعل بعض الناس يشعرون بأن الكوميديا كشكل درامي هي أكثر نضجا من التراجيديا. والواقع انه لدينا، فيما أرى، كل الأسباب التي تدعونا إلى أن نجد في الكوميديا مخرجا لنا من هذا الهم، وأن نعتبرها نوعا أدبيا يستبعد المعاناة القصوى، وان استبعد أيضا أكبر منجزات الإنسان. غير إن دعوى أفضلية الكوميديا على التراجيديا يمكن فهمها بسهولة. فالبطل التراجيدي يحدث كثيرا من الجلبة والضوضاء. والاقتباس، الذي أوردناه في الفصل الأول، من مسرحية سلطان الشهوة، شيء مدمر حقا لسمعة التراجيديا: فالتراجيديا تتفجر فيه على خشبة المسرح، ولو انه علينا إن نذكر أن هذه مسرحية رديئة. وتدعونا مسرحية موت روزنكرانتز وجيلدنستيرن إلى إن نضع هاملت في مكانه الصحيح، موجهة تعاطفنا إلى اللوردين اللذين كانا يسوقانه إلى الموت، ثم ما لبثا أن وجدا إن موتهما هما اسبق أليهما من موته،

وانهما لن ينالا من الحفاوة ما سوف يناله هاملت في موته. غير أن قدرهما كان أيضا تراجيديا، إذ انهما كانا يدركان ما يجري لهما من أحداث.

هناك اتجاه عام يقول بأننا لا نملك اليوم من الأيمان بالإنسان ما يسمح لنا بالنظر إليه كشخصية تراجيدية. وها هو ذا مالرو يتحدث من خلال شخصية الشاب الصيني الذي يقوم بزيارة لأوروبا في روايته إغراء الغرب، فيعبر عن ذلك مخاطبا الإنسان الغربي قائلا:

بالنسبة إليك، كان الله أولا هو الواقع المطلق، ثم الإنسان، لكن الإنسان مات، ونسيت الله، وها أنت ذا دائب البحث في عناء عن شيء تستودعه ارث الإنسان الغريب.

(ترجمة روبرت هولاندر، نيويورك،[135] 1961، صفحتا 97, 98)

تلك هي النظرة المعتادة في كتابة التراجيديا اليوم. فلو أننا جعلنا المتحدث باسمنا، أي البطل التراجيدي، يتحدث في فخامة وجلال، لكان ذلك تحديا لحدود عقيدتنا: فكل الرجال الآن أناس عاديون. ومع ذلك فليس في هذه الفكرة جديد. فقد اعترف هوراس في كتابه فن الشعر بأنه ينبغي أن تقترب شخصيات أبطال التراجيديا إلينا عن طريق تحدثها من آن لآخر بلغة عادية:

«ومع ذلك ففي بعض الأحيان تفخم الكوميديا من صوتها: فتصخب شخصية مثل كريميس وتهذي، وغالبا ما يحدث في التراجيديا، أيضا إن يعبر شخص مثل تليفوس أو بيليوس عن أساه بلغة النثر، عندما يرمي-وهو قليل الحيلة في منفاه-بأوعية الألوان وبكلماته الرنانة بعيدا، في محاولة جادة لأن يمس شغاف قلوب المشاهدين بقصته الحزينة». (ترجمة بلاكيني، صفحتا 44-45) كذلك يتحدث هاملت بصورة عرضية إلى روزنكرانتز وجيلدنستيرن، وأيضا إلى هوراشيو في بعض الأحيان، وبذلك يشعرنا بأنه منا قلبا وقالبا. كذلك ترك كتاب السنوات الأخيرة عموما الشعر ليستخدموا لغة النثر، وجعلوا شخصياتهم الرئيسية (التي ترددوا، كما رأينا، في إن يعتبروها «تراجيدية») تقترب إلينا في لغتها ومكانتها بالقدر الذي يسمح به المسرح. أما السؤال الذي يطرح نفسه علينا باستمرار فهو «هل نجرؤ على المطالبة بالمكانة التراجيدية لأحد ؟».

لم يكن الكتاب الروائيون دائما على هذا النحو من التواضع. فقد ضمن

هاردي صدى للتراجيديا اليونانية في روايته تس، وصدى لسمفر يعقوب في روايته جود المغمور، كما أن كنراد وميلفيل (ولو انه في حالة ميلفيل يظهر قدر من الارتباك من آن لآخر في روايته موبي ديك فيأخذ شكل إلقاء يتسم بما يشبه الفكاهة، وفي روايته بلي بد يتحقق هذا بفضل الأسلوب القصصي المقتضب الذي يتميز به) يجعلاننا نشعر بأن شخصياتهما الرئيسية تصل في حالتها التراجيدية إلى أقصى ما يمكن لشخص في الأدب أن يبلغه. وقد صرح ميري كرايجر في كتابه الرؤية التراجيدية (136) (أعيد طبعه في شيكاغو، عام 1966) بأن التراجيديا الحقة في يومنا هذا لا توجد إلا ني الرواية، لان التزام الدراما بالشكل المحدد يحول دون شعورنا المتكامل بالفاجعة، كما أعلن-وهذا موضع شك أكيد-أن عدم التزام الرواية «بشكل معين» يجعلنا اقدر على الإحساس بالإنسان وهو في مجابهة تامة مع الكون. ولنا بكل تأكيد إلا نقتنع بهذا، إذ إن الرواية التراجيدية في أوضح أشكالها (كما في نوسترومو، وفي تحت البركان، على سبيل المثال) قد أثبتت أن لها من البناء الشكلي ما يمكن مقارنته ببناء أي عمل درامي. غير أننا يمكن إن نستكشف ما يعنيه الناقد: وهو إن الشعور الحديث «بما هو تراجيدي»يتضمن التخلي المتزايد عن الاتجاه الصريح في كتابة التراجيديا «بالأسلوب الطنان الرنان». ومع ذلك فان الاتجاه إلى التخلي عن هذا الأسلوب بدأ في الظهور، إلى حد ما، ابتداء من مسرحية هاملت. كما انه قد كان لهذا الاتجاه أثر في التقييم النقدي لمسرحيات الماضي، فها هو ويلبر ساندرز، الذي لم يعتد بمارلو كثيرا، يعترض على ما اسماه «بجو من الاصطناع» في الأبيات التالية:

يا عين الطبيعة الجميلة، انهضي ثانية، وائتنا
بيوم لا ينقضي، أو مدى في هذه الساعة فاجعليها
عاما، أو شهرا، آو أسبوعا، أو يوما وحسب...
(مسرحية فوستوس، المشهد التاسع عشر، الصفحات 139- 140)

وهو يتسائل «لو أننا وضعنا الأمر بوضوح أكثر: هل نحن في حاجة إلى تكرار كلمة انهضي؟ وهل يؤثر على المعنى إن نحذف كلمة: شهرا أو كلمة: أسبوعا ؟».

(الكاتب المسرحي والفكرة المعتمدة، ص 240)

ويستأنف تعليقه قائلا انه يرى إن «التغيرات غير المنغمة في مفاتيح الموسيقى لدى فوستوس مفرطة العنف والصخب» وانه «يبدو أن الشاعر نفسه كان في حالة تقترب من الهذيان». هذا ما يحدث عندما يجبر رجل في القرن العشرين، شب في كامبريدج بانجلترا، نفسه على تأمل بلاغة عصر النهضة المتحررة وحب هذا العصر لامعان النظر في المعاناة. وفي الصفحة السابقة على هذا، يرى ساندرز أن اقتباس فوستوس من أوفيد (مهلا، مهلا، يا خيول الليل) ربما يكون «تدخلا متحذلقا بعض الشيء من مارلو، بينما كان الواجب أن يركز كل الانتباه على فوستوس». وهذا معناه عدم القدرة على رؤية المفارقة المدمرة التي تنطوي عليها مضاجعة بطل المسرحية لهيلين باعتبار ذلك اقرب شيء إلى الرؤية الشديدة السعادة التي كان يريد تحقيقها: أما أن يقتبس مارلو مطالبة أوفيد بليلة أطول، فهذا يتناسب تماما مع فوستوس الذي يحاول إن يجد يوما أطول. غير إننا نستطيع إن ندرك السبب في إن الناقد امسك عن الشعور بالتعاطف. هل يجب على أي كاتب مسرحي إن يجعل إحدى شخصياته على هذا الجانب الكبير من الوضوح في الكلام؟ نعم إن له الحق في هذا، ولكنه مع ذلك يحرج كثيرا من الناس اليوم عندما يفعل. ليس بمستغرب إذن إن يخشى كتاب المسرح اليوم الهجوم الأمل، والتوكيد الصارخ للأمور، والادعاء الكبير: ذلك انهم اليوم اكثر ميلا إلى التعبير الموارب عما هو تراجيدي.

إن الوقوف على خشبة المسرح-والقيام بالتقبيل والخداع والقتل والموت- فيه من عدة وجوه اعتداء صارخ علينا. وفي مسرحيات الأعوام القليلة الماضية التي اخترت إن أوضح عن طريقها أثرا تراجيديا مستمرا، (من أعمال هارولد بنتر، وتوم ستوبارد، وجون ماجراث-هناك بالطبع عدد كبير من كتاب المسرح غير هؤلاء، كان يمكن ذكرهم في هذا الصدد)، هناك إمساك مقصود عن القيام بالفعل الحاسم. فالشخصيات تتردد وتناقش، ولا تفعل الكثير. وهذا حالنا في العالم الذي نعيش فيه، حيث يفعل بنا الكثير وكل ما نكلف أنفسنا به هو إن نتحدث بصورة هي بالقطع عاجزة عديه ة التأثير. فإذا وقع عمل من أعمال العنف، كما في مسرحية حفلة عيد الميلاد أو في مسرحية المنقذ لإدوارد بوند (1965)، فانه يبدو تافها واعتباطيا. لذلك فإننا لا نرحب عادة بمسرح «تتفجر عليه» التراجيديا،

باستثناء الأعمال التي تعرض إحياء للمسرحيات الكلاسيكية.. وكانت مسرحية الصيد الملكي للشمس [137] (1964) لبيتر شافر استثناء يصدم الشعور، خلف لدى بعض مشاهدي المسرحية شعورا بعدم الارتياح. وحتى في العصر الاليزابيثي يبدوا إن الشعور بالمغالاة كان يقوم لدى المشاهدين إذا ما اتسمت التراجيديا بالوضوح المفرد والرتابة المملة. ومن ثم جاءت كتابة شكسبير للمسرحية المنوعة، وما لبث وبستر وتورنير وميدلتون أن حذوا حذوه. لقد أحس كتاب المسرح هؤلاء كما نحس، بأنه ينبغي لشخصيات المسرح من الرجال والنساء-طالما أن طبيعة المسرح القائم تسمح بهذا (وليس هناك مسرح في أي وقت يسمح بهذا كل السماح)-أن يتصرفوا وان يتحدثوا كما نفعل، وأن يعانوا بطريقة، تختلف كثيرا عن طريقة معاناتنا، وأن يمروا بالنوع نفسه من لحظة الكشف الذي نمر به من وقت لآخر، والذي نتوقعه-في صورته النهائية والقصوى-عند لحظة-الموت. وتوحي الصفحات الأخيرة من دراسة جورج شتاينر بعنوان موت التراجيديا (1961) بأن التراجيديا ماتت لتولد من جديد-في الصرخة الصامتة لشخصية ألام شجاعة في مسرحية بريخت. هذه هي التراجيديا كما نفهمها اليوم، وكما يعرضها أيضا بنتر في شخصيته: ديفيز الثرثار الكبير عندما ينتهي إلى صمت نهائي في مسرحية الحارس (1960).

إن ما لدينا اليوم إنما هو تراجيديا لجمهور محدود من النظارة، وليس لمدينة بأثرها كما كان في أثينا، وليس لمجتمع عريض كما كان في إنجلترا في أوائل القرن السابع عشر، أو في فرنسا بعد ذلك بقليل. فمنذ القرن التاسع عشر، عندما رسم كلايست وبوخنر الطريق لابسن وسترندبيرج ومن تبعهم، ومنذ أن اثبت تشيخوف بمسرح الفن بموسكو أن ما نطلق عليه اسم كوميديا إنما يتقوم في أساسه على التراجيديا-منذ ذلك الحين أصبح لدينا تراجيديا تخاطب تلك القلة التي تتنحى جانبا لتكون بمنأى عن العالم المخدر، ولا ترفع الراية البيضاء عاليا، بل تستجيب لكتاب المسرح وللروائيين الذين يذكروننا بما لا بد إن نعرفه في نهاية المطاف، إلا هو لغة التنوير أو الكشف الأخيرة. انهم يفعلون ذلك في هدوء، جاعلين النهاية تأتي في واحدة من فترات الصمت التي نجدها في مسرح بنتر، او في نظرة يائسة إلى المستقبل مثلما نجد في رواية نوسترومو لكونراد، او في موت يبدو

عارضا ولكنه يحمل معنى كبيرا كموت كونسول في مسرحية تحت البركان، أو في الصمت المطبق الذي يكون عليه حامل الرمح المدفعي افانز في مسرحية وقائع أثناء حراسة مدفع بوفورز. ليست هناك مبالغة في مثل هذه الحالات. فلسنا نجرؤ آنذاك على أحداث جلبة عندما تصخب أصوات خاوية من حولنا. ومع ذلك فلم يحدث إن بلغ الإحساس بالنهاية التراجيدية من قبل ما يبلغه هنا من الكمال.

المراجع

الكوميديا:

إن تحديد المراجع والمقلات التي ينبغي للقارئ الرجوع إليها حول نظرية الكوميديا اصعب من تحديد تلك التي تدور حول التراجيديا. ففي حالة التراجيديا هناك نقطة البداية الطبيعية التي تتمثل في كتاب فن الشعر لارسطو. فمع إن أر سطو ذكر الكوميديا في كتابه إلا أنها لا تمثل جوهر الموضوع فيه كما تفعل التراجيديا. ومع ذلك فان لين كوبر في دراسته بعنوان نظرية ارسطوطالية للكوميديا An Aristotelian Theory of Comedy (لندن 1922) يحدد الخطوط الكلاسيكية الرئيسية.

لو أننا انطلقنا من أساس وجود نظرية للضحك باعتبارها مصدرا رئيسيا لنظرية كوميدية، فان افضل معالجة لهذا الموضوع هي كتاب بيرجسون بعنوان الضحك: دراسة في مغزى الكوميديا Le Rire: Essai Sur la signification du comique (باريس، 1900) وعلى الرغم من أن هذه الدراسة تعتبر دراسة سيكولوجية وفلسفية في المرتبة الأولى، ألا أن الإستشهادات العديدة التي يسوقا الكاتب من الأعمال الأدبية والنقدية، من موليير فصاعدا، تجعل من هذه الدراسة مصدرا هاما. وتعتبر دراسة سيجموند فرويد: النكات وعلاقتها باللاوعي Jokes and their Relation to the Unconscious عملا كلاسيكيا. و قد قام بترجمته وتحقيقه جيمس ستراتش (لندن، 1960). أما كتاب ماكس ايستمان: Max Eastman بعنوان الاستمتاع بالضحك The Enjoyment of laughter (نيويورك، 1936) فهو ينطلق بالدراسة السيكولوجية للضحك إلى مجالات تتصل به.

أما اكثر الدراسات الأدبية الحديثة اتفاقا مع أر سطو (وكما نتوقع من مناصر قوى لمدرسة شيكاغو للنقد) فهي نظرية الكوميديا: The Theory of Comedy التي قام بها الدار السن Elder Olson مدينة بلومنجتون، مقاطعة انديانا، 1968)، وهي دراسة تتجاوز ما يوحي به عنوانها إذ أنها تشتمل على دراسات ذكية لارسطو فانيز، وبلوتس، وتيرينس، وشكسبير، وموليير وبعض الكتاب «المحدثين».

هناك أيضا اثنان من المختارات النقدية عظيمة الفائدة: وتعتبر دراستنا هذه مدينة لهما بالكثير: الأولى هي نظريات الكوميديا Theories of Comedy تحقيق بول لوتر Paul Lauter (نيويورك، 1964)، والثانية هي الكوميديا: المعنى والشكل Comedy: Meaning and Form تحقيق روبرت كوريجان Robert W. Corrigan (سان فرنسيسكو، 1965).

ومن الدراسات الهامة المتفرقة هناك كتاب ل.ج.بوتس L.J.Potts بعنوان الكوميديا: Comedy (لندن 1949)، والرحلة المظلمة والاعتدال: The Dark Voyage and the Golden Mean تأليف أ.س.كوك A.S.Cook (كيمبردج، ماساشوسيتس، 1949) الذي يناقش علاقات نقدية هامة بين التراجيديا والكوميديا، وهناك كتاب: العالم رأسا على عقب: The World Upside Down من تأليف أ. دونالدسون I. Donaldson (لندن، 1970). ودائما ما تكون أعمال نور ثروب فراي النقدية هامة ومثيرة للتساؤلات، وتحتوي دراستاه تشريح النقد Anatomy of Criticism (مدينة برنسيتون، 1957)، ومشهد طبيعي: A Natural Perspective (نيويورك، 1965) على كثير من الموضوعات التي تتصل بالكوميديا.

وينبغي إن نضم إلى هذه الأعمال النقدية العامة، تلك الدراسة الخاصة والهامة التي قامت بها

اينيد ويلسفورد: Enid Welsford بعنوان: البهلول تاريخه الاجتماعي والأدبي: The Fool, His Social and Literary History (لندن، 1935) والتي لا تزال جديدة ومثيرة للنقاش.
كما أن المقالات التي كتبها بعض المؤلفين الإنجليز السابقين-والتي ألحقوها بأعمالهم الأدبية-لا تزال جديرة بالدراسة والبحث: ونخص بالذكر كتاب هازلت :Hazlitt محاضرات عن كتاب الكوميديا الإنجليز Lectures on English Comic Writers (لندن، 1818)، وكتاب جورج ميريديث George Meredith بعنوان عن ماهية ما هو كوميدي واستخدامات روح الكوميديا في الأدب: On the Idea of the Comic and the Uses of the Comic Spirit in Literature (لندن، 1897) وقد كان لبن جونسون تاثير هام، وهناك دراسة لآرائه ولأعماله يشتمل عليها كتاب بعنوان بن جونسون Ben Jonson الصادر ضمن سلسلة «آراء نقدية في القرن العشرين(Twentieth Century Views) : تحقيق: ج بو I.A.Bough (مدينة انجلوود، نيوجيرسي، 1963)، وكذلك كتاب: الكوميديا على المسرح الإنجليزي: English Stage Comedy تحقيق ويمسات W.K.Wimsat (نيوهافن، 1955). ولقد وجهت دراستنا الحالية لبن جونسون من الأهمية ما يتطلب الرجوع إلى أعماله، وما تتصدرها من مقدمات رائعة، في طبعة «هيرفورد وسيمبسون»، إلى جانب الدراستين النقديتين الآتي ذكرهما: أ.ب بارتريدج E.B.Partridge في كتابه بعنوان: البوصلة المحطمة: The Broken Compass (لندن، 1958)، وج، باريش J.Parish بن جونسون ولغة الكوميديا النثرية، Ben Jonson and Language of Prose Comedy (كامبردج، ماساشوسيتس، 1960).
ومما يدعو إلى الدهشة انه لم يكتب حتى الآن عمل نقدي عن كوميديات شكسبير يتوفر له من الحسم والوثوق يجعلنا نعتمد عليه اعتمادا كاملا. ومع ذلك فمن افضل ما كتب من نقد عام كتاب ج.ر. براون J.R.Brown بعنوان: Shakespeare and his Comedies (لندن، 1957).
كما أن هناك دراسة متميزة، ولو أنها على نطاق أضيق قام بها ش.ل.باربر C.L.Barber بعنوان كوميديا شكسبير الاحتفالية: Shakespeare‘s Festive Comedy (نيويورك، 1959).
كما تضم مكتبة بينجوين شكسبير أعمالا تشتمل على دراسات للخلفيات الضرورية وعلى مقالات نقدية تتناول هذه الكوميديات بالدراسة.
وقد شهد عصر عودة الملكية بإنجلترا The Restoration Age اتجاها جديدا في النظرية النقدية، وفي هذا الصدد يعتبر دريدن الشخصية الرئيسية، وقام بتحقيق دراسته بعنوان عن الشعر الدرامي ومقالات نقدية أخرى Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays عام 1962 جورج واتسون George Watson (في لندن). ولايزال كتاب بونامي دوبرييه Bonamy Dobree بعنوان: كوميديا عصر عودة الملكية بإنجلترا: English Restoration Comedy (لندن، 1924) ذا فائدة عظيمة، إلا أن كتابين آخرين بدءا يحتلان مركز الصدارة هما: كتاب ن.ن. هولاند N.N.Holland بعنوان باكورة الكوميديات الحديثة The First Modern Comedies (مدينة بلومينجتون، انديانا، الولايات المتحدة 1959)، والكتاب الثاني هو المجلد الصادر عن سلسلة «دراسات ستراتفورد» بعنوان: المسرح في عصر عودة الملكية: Restoration Theatre (لندن، 1965) تحقيق. ج.ر. براون وبرنارد هاريس.
أما الاتجاه النقدي نحو الدراما الإنجليزية الحديثة فهو مرتبك على نحو متعدد الوجوه، فمن المستحيل فصل النقد التجريبي الإنجليزي والأمريكي عن النقد في أوروبا، ومن الصعب أن نميز بين الكوميديا بمعناها التقليدي وبين الأساليب اللاتراجيدية الأخرى، ولعل «مسرح العبث» هو أبرزها. وتقدم دراسة مارتن اسلين Martin Esslin التي تتميز بسعة المجال وبالذكاء، مقدمة موضحة لهذا الأسلوب وهي تحمل عنوان: مسرح العبث: The Theatre of the Absurd (هارمون زويرث، 1961)، وهناك كتاب احدث من تأليف ج.ل ستيان J.L.Styan بعنوان: الكوميديا المعتمة Dark Comedy

وبه دراسة مفصلية لتطور هذا الأسلوب.
أما عن الكوميديا الإنجليزية الباكرة في مطلع هذ القرن فإن أفضل مدخلا إليها يظل متمثلا في مسرحيات برنارد شو وفيما جعل لها من قدمات كتبها بنفسه. وممن أتوا بعد برنارد شو وكتبوا للمسرح الكوميدي، قدم ت.س. اليوت وكريستوفر فراي ملاحظات ذكية أوردنا بعضا منها في معرض دراستنا هذه. أما خارج إطار التراث الإنجليزي، فيعتبر المسرح الكوميدي في العالم الإغريقي القديم وكذلك في القرن السابع عشر في فرنسا ذا أهمية بالغة. وقد كتب الكثير عن المسرح الكوميدي الإغريقي غير أن معظمه يتناول التعليق الدقيق على النصوص ولذلك فان الكتب آلاتي ذكرها تقدم لعامة القراء مقدمة تشتمل على ما يحتاجون إليه في هذا الصدد: أ.و. بيكارد كامبريدج A.W.Pickard-Cambridge في كتابه: ديثيرام: التراجيديا والكوميديا Dithyram, Tragedy and Comedy (لندن، 1927) وهو يدور حول أصول الدراما الإغريقية:
- جلبرت نوروود Gilbert Norwood، الكوميديا الإغريقية: Greek Comedy، (لندن، 1931)، ويحتوي على شرح عام كبير القيمة-جلبيرت ميري Gilbert Murry في كتابه ارسطوفانيز (لندن، 1933) وهو تقييم عالي الثقافة ممتع في قراءته لأعمال ارسطوفانيز.
- فيكتور اهرنبيرج Victor Ehrenberg في كتابه: الناس في أعمال ارسطو فانيز: The People of Aristophanes (اكسفورد، 1943) وهو نظرة عامة على الخلفية الاجتماعية للمسرحيات.
وهناك نظرتان لهما فائدتهما عن روح الكوميديا في المسرح الفرنسي هما:
- ريني بريي Rene Bray في كتابه: الحذلقة والمتحذلقون:Le Preciosite et les Precieux de Thibault de Champagne a. Jean Giraudoux وهو استقصاء لإحدى الخصائص شبه المستمرة في الكوميديا الفرنسية
- بيير فولتز: Pierre Volts، في الكوميديا: La Comedie (باريس 1964) وهو تاريخ نقدي للكوميديا الفرنسية من آدم ليوسو وحتى بيكيت، وهو عظيم الفائدة بما يحتوي عليه من مختارات من فقرات نقدية.

التراجيديا:

هناك عدد كبير من التراجيديات ومؤلفيها قام بالتعليق عليها باختصار الآردايس نيكول Allardyce Nicoll، في كتابه: الدراما العالمية (1949)World Drama، وهو مرجع ومرشد للقراءة لا غنى عنه.
التراجيديا والنقد عند اليونان والرومان:
الترجمة المعتمدة لكتاب أر سطو فن الشعر: Aristotie: The Poetics ، لا تزال هي تلك التي قام بها انجرام باي ووتر Ingram Bywater (اكسفورد، 1909). ويشتمل كتاب س. هـ. بوتشر: نظرية الشعر والفنون الجميلة عند ارسطو (1894):

S.H.Butcher's Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts

على الترجمة وعلى مناقشة جادة ومثيرة لآراء أر سطو. كما أن المقدمة والتعليق والتذييلات التي تتضمنها طبعة د. و. لوكاس: D.W.Lucas (أكسفورد، 1968)، تعتبر على درجة كبيرة من الأهمية. ويقدم كتاب هـ. د. ف. كيتو: التراجيديا اليونانية: دراسة أدبية (1939): H.D.F.Kitto's Greek Tragedy: A Literary Study دراسة معتمدة للمسرحيات، ويقدم كتابه: الشكل والمعنى في الدراما (1956):

إلى جانب ثلاث مسرحيات Oresteia دراسة لمسرحية أورستيا: Form and Meaning in Drama
Humphry) لهمفري هاوس1956السوفوكليز، وهاملت لشكسبير. أما كتاب فن الشعر لأرسطو
فهو محاضرات نشرت بعد وفاة المؤلف وموجهة إلى طلاب قسم اللغة House's Aristotle's Poetics
):1928الإنجليزية بأكسفورد. ويقدم ف. ل. لوكاس فيكتابه التراجيديا وعلاقتها بكتاب فن
دراسة لأفكار أر سطو مع إشارة موسعة F.L.L. Lucas's Tragedy in: relation to Aristotle's Poetics
John) لجون جونز:1962إلى دراما العصور اللاحقة. وكتاب: عن أر سطو والتراجيديا اليونانية
يربط بين أر سطو وكتاب التراجيديا الثلاثة الإغريق. ويفرد Jones's On AristotleandGreek Tragedy
لوليم تشيز جرين (كامبريدج، ماساشو والشر في الفكر اليوناني,كتاب مويرا: القدر الخير
1944ستس، (William Chase Greene's: Moira: Fate, Good, and Evil in Greek Thought
أربعة من فصوله الاثنى عشرة للتراجيديا، ويعالج موضوعا له أهمية كبيرة في أية مناقشة من
هذا النوع. وفي كتاب الدر أو أولسن بعنوان فن الشعر لأرسطو والأدب الأنجليزي Elder Olson's
Aristotle's Poetics and English Literature
نجد مجموعة مختارة من المقالات النقدية، وهي أساسا أمريكية وكتبت في القرن العشرين، وتتناول أر سطو بالتفسير.

أما ترجمة كتاب: فن الشعر لهوراس: Horace's Ars Poetica والمستخدمة في هذا الكتاب، فهي نسخة إدوارد هنري بلاكيني (1928): Edward Henry Blakeney، وهي تتضمن النص اللاتيني.

ويعتبر كتاب ف. ل. لوكاس بعنوان سنيكا والتراجيديا الاليزابيثية (1922): F.L.Lucas's Seneca and Elizabethan Tragedy، دراسة حافلة بالمعلومات عن سنيكا. وكتب ت. س. اليوت T.S.Eliot مقدمة لطبعة ترجمات تيودور Tudor لمسرحيات سنيكا (1927) وأعيد طبعها في كتاب: مقالات مختارة (1932) Selected Essays، كما اشتمل كتابه مقالات مختارة على مقالته الشهيرة بعنوان: «شكسبير ورواقية سنيكاShakespeare and the Stoicism of Seneca : (وهي التي كتبت من وجهة نظر غير متعاطفة نوعا تجاه سنيكا وشكسبير، ولكنها مع ذلك لها أهميتها). ويشتمل كتاب: الدراما الرومانية، وهو من تحقيق ت. أ. دوري ودونالد ر. ددلي (1965): Roman Drama edited by T.A. Dorey and Donald R. Dudley على مقالات من تأليف جاريت لويد ايفانز عن «شكسبير وسنيكا، ومملكة العنف« : Gareth LloydEvans onShakespeare, Seneca, and Kingdom of Violence وأندريه ستيجمان عن» سنيكا وكورني:Andre Steegman on Seneca and Corneille
التراجيديا من عصر النهضة The Renaissance فصاعدا.

يتدارس ج. م. ر مارجسون، في كتابه مصادر التراجيديا الاليزابيثية (اكسفورد، 1967) J.M.RMargeson's The Origins of Elizabethan Tragedy نشأة التراجيديا من دراما العصور الوسطى وأوائل القرن السادس عشر. بالطبع هناك حشد كبير من الأعمال النقدية التي تعالج تراجيديا شكسبير. ويحظى كتاب أ. س. برادلي الذي يحمل عنوان التراجيديا الشكسبيرية (1904): A.C.Bradley's Shakespearean Tragedy بالأهمية الأولى لما يشتمل عليه من إحساس بالفكرة التراجيدية، ولتقديمه الكثير من الأفكار الجديدة التي تتوغل بعمق في التراجيديات الأربع الكبرى.

ويركز كتابا ج ولسون نايت G.Wilson Knight اللذان يحملان عنوان عجلة النار (1930): The Wheel of Fire، والموضوع السامي: The Imperial Theme، أساسا على تراجيديا شكسبير، وقد تبوءا مكانتهما بحق بين أكبر الكتب أثرا في هذا المجال، ويظهر أبدع ما فيهما عندما يخص الناقد باهتمامه طبيعة لغة شكسبير أثرها. أما دراسة هارلي جرانفيل-باركر بعنوان مقدمات لأعمال شكسبير

(1927- 1954): Harley Granville-Barker's Prefaces to Shakespeare، فهي تضم تعليقات على مسرحيات هاملت وعطيل، والملك لير، وكريولانوس، وانطوني وكليوباترة، من وجهة نظر رجل المسرح، ولذلك فهي مكملة للأعمال النقدية التي قدمها كل من برادلي ونايت. وقد أبدى ل. ش نايتس: L.H.Knights اعتراضا على برادلي يتضح من عنوان دراسته «كم من الأطفال كان لدى ليدي ماكبث؟» (كامبريدج 1933، أعيد طبعها في كتاب استكشافات (1946): Explorations) كما تدارس في كتاباته التي جاءت فيما بعد (ومن أهمها بعض من موضوعات شكسبير: 1957«Some Shakespearean Themes، ومزيد من الاستكشافات: Further Explorations

العامل المتصل في فكر شكسبير. كذلك نجد لدينا دراسات تتناول مسرحيات بعينها، قام (1965) 1948،ابيتون روج) This Great Stage هذا المسرح العظيم: Robert B. Heilman بها روبرت ب. هيلمان ليكزينجتون،) On Lear and Magic in the Web عن الملك لير، وسحر في نسج العنكبوت :Baton Rouge) وعطيل. ومن المراجع التي تقدم دراسات هامة متصلة بالتراجيديات، نذكر مرجع ل. ل.195 1922شكوكينج بعنوان مشكلات الشخصية في مسرحيات شكسبير (مترجم عام (L.L.Schucking's : Character Problems in Shakespeare's Plays

ومرجع أ.أ. ستول بعنوان: الفن والصنعة في شكسبير (1933):

E.E.Stoll's Art and Artifice in Shakespeare

وكتاب ج.أ. م. ستيوارت بعنوان: الشخصية والغاية في شكسبير (1949)

J.I.M.Stewart's Character and Motive in Shakespeare

- ويركز شكوكينج على العلاقة بين أعمال شكسبير والممارسة الدرامية في العصر الاليزابيثي، بينما يركز ستول على الخاصية التقليدية والمسرحية التي وجدها في مسرحياته، واهتم ستيوارت بكيفية الإفادة من علم النفس الحديث بها دراسة الشخصيات على طريقة برادلي. أما كتاب هاملت واوديب (1949) لارنست جونز: Ernest Jones's Hamlet and Oedipus، فهو دراسة أساسية تنتهج نهج فرويد في معالجتها لتراجيديا شكسبير. وهناك عودة إلى برادلي في دراسة وليم روزن بعنوان شكسبير وحرفة التراجيدياWilliam Rosen, Shakespeare and the Craft of Tragedy (كامبريديج، ماساشوستس، 1960)، وهي ذات فائدة عظيمة في تركيزها على بناء المسرحيات.

كما نجد في كتاب نيكولاس بروك بعنوان: تراجيديات شكسبير الباكرة (1968):

Nicholas Brooke's Shakespeare's Early Tragedies

وفي كتاب جون هولواي بعنوان قصة الليل: دراسات لتراجيديات شكسبير الكبرى (1961): John Holloway's The Story of the Night Studies in Shakes peare's Major Tragedies

دراستين تسهمان إسهاما كبيرا في عوننا على تفهم أعمال شكسبير من النوع التراجيدي.

كذلك تم إصدار مجموعات مختارة من الكتابات النقدية التي تتناول تراجيديات شكسبير، من تحقيق الفرد هاربيدج بعنوان شكسبير: التراجيديات: مجموعة من المقالات النقدية (انجلوود كليفز، 1964):

Alfred Harbage, Shakespeare (The Tragedies: A Collection of Critical Essays)Englewood 1964, Cliffs)

وك. ليتش بعنوان شكسبير: التراجيديات: مجموعة من المقالات النقدية (شيكاغو وتورنتو، 1965):

Leech, Shakespeare The Tragedies: A Collection of Critical Essays

ولورانس لينر بعنوان تراجيديات شكسبير: مختارات من النقد الحديث (هارموندز ويرث، 1963):

Laurence Lerner, Shakespeare's Tragedies: A Selection of . Modern Criticis

ولا نستطيع أن نذكر ضمن هذه القائمة سوى عدد قليل جدا من المراجع عن معاصري شكسبير ممن كتبوا تراجيديات. فهناك كتاب هاري ليفين بعنوان: المخادع: دراسة لكريستوفر مارلو (1954):

The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe Harry Levin‘s

وكتاب ج.ب. ستين بعنوان مارلو: دراسة نقدية (كامبريدج، 1964):

J.B.Steane‘s Marlowe: A Critical Study

وأيضا كتاب روبرت بروك بعنوان جون وبستر والدراما الاليزابيثية (1917):

Rupert Brooke‘s John Webster and the Elizabethan Drama

وجانار بوكلاند في كتابه بعنوان مصادر مسرحية الشيطان الأبيض: Gunnar-Boklund‘s The Sources of the White Devil Uppsala‘s, Copen 1957, hagen, and Cambridge, Massachusetts ودراسة أخرى للمؤلف نفسه بعنوان دوقة مالفي: المصادر، الموضوعات، والشخصيات:

The Duchess of Malfi Sources, Themes (1962, Characters)Cambridge, Massachusetts

وكتاب ميللار ماكلور بعنوان جورج تشابمان: دراسة نقدية (تورنتو، 1966):

Millar Maclure‘s George Chapman: A Critical Study

وروبرت دافريل بعنوان دراما جون فورد (باريس، 1954): Robert David‘s Le Ddama de John Ford

كما أن المقدمات التي تتضمنها طبعتا نيوآردن وريفيلز لأعمال شكسبير ومعاصريه تعتبر من أفضل ما كتب عن تراجيديات هذا العصر.

هناك أيضا مرجعان لهما أهمية خاصة عن تراجيديا العصر الاليزابيثي والعصر اليعقوبي عامة، هما: موضوعات وتقاليد التراجيديا في العصر الاليزابيثي (كامبريدج، 1935) لموريل براد بروك:

Muriel Bradbrook‘s Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy

والرؤيا الأخلاقية في التراجيديا اليعقوبية (ماديسون، 1960) لروبرت أرنستين:

Robert Ornstein‘s The Moral Vision of Jacobean Tragedy

وتضم الكتب التي صدرت أخيرا عن راسين كتاب أوديت دي مورجي، بعنوان راسين أو انتصار التوافق (كامبريدج، 1967): Odette De Mourgues, Racine or The Triumph of Relevance

وكتاب ج.س. لاب بعنوان: سمات التراجيديا عند راسين (تورنتو،1965):

J.C.Lapp‘s Aspects of Racinian Tragedy

أيضا هناك مرجع عن التراجيديا الألمانية بعنوان التراجيديا الألمانية من ليسنج إلى هيبل (هامبورج، 1948) لبينو فون وايز:

Benno Von Wiese‘s Die Deutsche Tragodie von Lessing bis Hebbel

ومن المراجع التي ينصح بقراءتها عن ابسن كتاب موريل براد بروك بعنوان ابسن النرويجي (1946) Muriel Bradbrook, Ibsen the Norwegian وكتاب ب. و. داونز بعنوان ابسن: الخلفية الفكرية (كامبريدج، 1946):

B. W. Downs, Ibsen: The Intellectual Background

التراجيديا عموماً:

المجموعات التالية تتضن=من مقتطفات من فلاسفة ونقاد أدبيين: التراجيديا: مقالات حديثة في النقد (انجلوود كليفز، 1963) من تحقيق لورانس مايكل وريتشارد ب. سيوول: laurence Michel an

التراجيديا: الرؤية والشكل (سان d Rihard B. Sewall (edd.), Tragedy: Modern Essays. In Criticism فرانسيسكو 1965) تحقيق روبرت كوريجان:Robert W, Corrigan (ed). The Tragic Vision and Form:الرؤيا التراجيدية والعقيدة المسيحية)نيويورك، 1957) تحقيق ناتان أ. سكوت/.Nathan A. Scott, Jr. (ed): The Tragic Vision and The christian Faith.كذلك هناك دراسة بعنوان مولد التراجيديا لينتشة

Nietzsche's The Birth of Tragedy

ويمكن الحصول عليها بسهولة ضمن كتاب: مولد التراجيديا وأصل علم الأخلاق، ترجمة فرانسيس جولفينج (نيويورك، 1956):

Fear and Trembling and the Sickness unto Death

وتعتبر دراسة أ. س. برادلي بعنوان «نظرية التراجيديا لهيجل» (في كتاب محاضرات أكسفورد في الشعر، 1954): A.C.Bradley's Heagel's Theory of Tragedy Oxford lectures on Poetry (عرضا له أهميته في هذا الموضوع. كما ينادي ميري كريجر في دراسته بعنوان: الرؤيا التراجيدية (1960): Murray Krieger, The tragic Visionمرتكزا في ذلك على كيجود ونيتشه، بتراجيديا لا تعتمد شكلا معينا (متمشية، حسب اعتقاده، مع الوضع المعاصر) وهو ما كان أكثر تواجدا في الرواية منه في الدراما.

ومن الكتب التي لا يصح إهمال قراءتها عن التراجيديا: موت التراجيديا (1961) لجورج شتاينر George Steiner's The Deaath حصاد التراجيديا (1956)، تأليف ت.ر.هين: Tragedy T.R. Henn's The Harvest of Tragedy وهو يعالج-كتاب التراجيديا ومن الافتتاحية التي تعالج طبيعة هذا النوع من الدراما-كتاب التراجيديا ومن في حكمهم بدءا من بريبو وحتى لوركا، التناقض الظاهري في التراجيديا1960 :ج.د. روفائيل D.D.Raphael's The Paradox of Tragedy

وتعريف للتراجيديا (نيويورك، 1961) لاسكار ماندل:

Oscar Manel's A Definition of Tragedy

كما يعتبر كتاب الرؤيا التراجيدية (نيوهافن، 1959) لريتشارد سيوول

Richard B. Sevall's The Vision of Tragedy (New Haven)

دراسة عميقة ومتوازنة على نحو يسترعي الانتباه.. ويشتمل مجلد جان جاكوت الذي يحمل عنوان المسرح التراجيدي (باريس، 1962): Jean Jacquot's volume, Le Theatre Tragique على أبحاث قدمها في مؤتمرات بفرنسا باحثون من ذوي السمعة الدولية والمجلد يعالج الكتابة التراجيدية بدءا من الأقدمين وحتى الوقت الحاضر. كذلك يحتوي كتاب الدراما الحديثة: مقالات في النقد، وهو من تحقيق ترافيس بوجارد ووليم أ. أوليفر:

Modern Drama: Essays in Criticism, edited by Travis Bogard and William Oliver (New York, 1965)

على عدد من المقالات عن الكتابات التراجيدية وما في حكمها بدءا من ابسن وانتهاء بآرثر ميللر.

الهوامش

هوامش الفصل الأول

1- A Midsummer Night's Dream (حول 1595) مسرحية وليم شكسبير (1564- 1616).

2- في مسرحية ماكبث Macbeth (حول 1605) لوليم شكسبير.

3- في مسرحية تاجر البندقية The Merchan of Venice (حول 1600) لشكسبير.

4- الملك لير King Lear (حول 1605) مسرحية شكسبير.

5- أر سطو Aristotle هو الفيلسوف الإغريقي (384- 322 ق.م) ومن اشهر مؤلفاته فن الشعر: Poetics الذي يعالج التراجيديا أساسا ولكنه يشير إلى الكوميديا ويعرفها.

6- 1824- 1788(G.G.Byron) هو الشاعر الإنجليزي المعروف بشعره الرومانسي، كتب قصيدته Don Juan 1819- 1824.

7- 1797- 1717(Horace Walpole)

8- (1600 حول) Twelfth Night

(9) 1664(Le Tartuffe): للكاتب المسرحي الفرنسي موليير Moliere (1622- 1673)، وكان Precieuses Ridicules التي مثلت فى باريس عام 1659وفيها تحرر من محاكاة الكاتبين المسرحيين بلوتس وتيرينس،وبدأ يعرض للمجتمع الفرنسي في واقعة. أشهر مسرحياته الاخرى كاره البشر: 1666(Le Misanthrope)، والبخيل: 1668 (L'Avare).

(10) 1677(Phedre): للكاتب المسرحي الفرنسي جان راسين Jean Racine ترتبط بواقع الحياة المعاصرة، ومن أهم أعماله-بعد المسرحية سالفة الذكر-مسرحية بعنوان اثالي:

(11) كل وطبعه: 1598(Every Man in his Humour) هي المسرحية التي لعب شكسبير فيها دورا تمثيليا، للشاعر والكاتب المسرحي الإنجليزي بن جونسون 1637- 1572(Ben Jonson)، الذي اشتهر بنظريته في الكوميديا المعروفة بكوميديا الطبائع Comedy of Humours

(12)شخصيتان في مسرحي بن جونسون الخيميائي 1610(The Alchemist).

(13) Discoveries, Timber (طبعت 1640).

(14) جورج ميريديث 1909- 1828(George Meredith)، كاتب روائي وشاعر، عرف كناقد ببحثه دراسة في الكوميديا (1897)، الذي يعتبر دراسة معتمدة لدور الكوميديا في الأدب.

(15) وليم هازلت 1830- 1778(William Hazlitt) ناقد وكاتب مقال، من كتاباته: عرض للمسرح الإنجليزي (1818) وكتاب الكوميديا الإنجليزية (1819).

(16) عرف هؤلاء المتزمتون في أمور الدين باسم المتطهرين Puritans وهم جماعة بروتستانتية في إنجلترا ونيوانجلند، لها القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكانت تطالب بالتمسك الشديد بأهداب الفضيلة.

(18) سير فيليب سيدني 86- 1554(Sir Philip Sidney)، لم تنشر أعماله في حياته، فقد نشر «دفاع عن الشعر» Apology for Poetry عام 1598 وقصته الرومانسية «اركيديا» في 1590.

(19) تتعلق بعلم الميتافيزيقا: وهو علم ما وراء الطبيعة، أو ما يتعلق بتلك الأبعاد والصفات للأشياء

التي تتجاوز الأبعاد والصفات الظاهر أو الملموسة.

(20) ارسطوفانيز Aristophanes (حول 458- 380 ق. م.) هو كاتب الكوميديا الإغريقي آذى تعتبر مسرحياته على جانب كبير من الأهمية التاريخية لتصويرها لشئون الحياة المعاصرة وشخصيات رئيسية في عهده.

(21) برتولت بريخت 1956- 1898(Bertolt Brecht) كاتب مسرحي وشاعر غنائي ألماني. يتضح من مسرحياته الباكرة أنها تنتمي إلى المذهب التعبيري. أما نظريته في «المسرح الملحمي» فإنها تعتبر المسرحية سلسلة من المشاهد ترتبط ببعضها البعض ارتباطا ضعيفا، متخلية بذلك من الإثارة «الدرامية» التقليدية، ومستخدمة الأغنيات كعامل مكمل في المسرحية. وهذا ما نجده في مسرحيات مثل: حياة جاليليو (1937- 39) The Life of Galileo، ألام شجاعة (1941): Mother Courage، ودائرة الطباشير القوقازية (1948): The Caucasian Chalk Circle

(22) 1430(Chronicle of Troy)

(23) 7- 1385(Troylus and Crisyde) . جفري تشوسر G.Chaucer) عاش فيما بين الأعوام 1345-1400) الذي يعتبر أبا الشعر الإنجليزي.

(24) Canterbury Tales (حول 1387 قصصي شعر من تشوسر كتب ما أهم من)

(25) دانتي الليجيري 1321- 1265(Dante Alighieri) الشاعر الإيطالي الذي تعتبر «الكوميديا الإلهية» Divine Comedia (حول 1207- 1320) أروع كتاباته. أما كتبه الثلاثة المذكورة هنا فهي: Inferno, Paradiso, Purgatorio

(26) ببليوس فيرجيليوس فيرجيل 19 - 70(M. V. P. Virgil ق.م.) شاعر روماني.

(27) الضفادع: 405(Frogs ق.م.) لارسطو فانيز.

(28) فولبوني: 1606(Volpone) لبن جونسون.

(29) براند: 1866(Brand) مسرحية للكاتب المسرحي النرويجي هنرك ابسن 1906- 1828(Henric Ibsen)، الذي اشتهر بمسرحياته الاجتماعية الهادفة مثل «بيت الدمية» و «عمد المجتمع»، ولها التي ابلغ الانر على الدراما الواقعية الحديثة.

هوامش الفصل الثاني

(30) كاتب المسرحية الساتيرية أو التيسية Satyric drama تاتي عادة الرابعة ضمن مسرحيات رباعية في المسرح اليوناني القديم، وكانت محاكاة جادة في الشكل والموضوع ولكنها هازلة في علاجها للموضوع الأسطوري الذي تتناوله، مثلما نجد في مسرحية سيكلوبس، (Cyclops) ليوربيدس. وقد أطلق عليها عبارة تيسية نسبة إلى أفراد الجوقة وقاندها الذين كانوا يلبسون جلد الماعز متقمصين زي التيس، وهو الحيوان المقدس عند ديونيسوس Dionysus اله الخصب والخمر. كما كانوا-في النوع الكوميدي من هذه المسرحيات-يتبادلون النكات البذيئة التي تدور حول الجنس.

(31) سيجموند فرويد 1930- 1856(Sigmund Freud) هو المحلل النفساني النمسوي المعروف.

(32) هنري بيرجسون 1941- 1859(Henry Bergson)، الفيلسوف الفرنسي المعروف في عالم الدراما بكتابه: الضحك: 1900(Le Rire).

(33) ل. ش. نايتس: 1906(C. L. Knights-) ناقد انجليزي.

(34) فرانسوا رابيليه: 1553- 1494(Francois Robelais) عالم انساني فرنسي، وهجاء وطبيب.

(35) هنري فيلدينـج: 54- 1707(Henry Fielding) كاتب مسـرحي وروائي إنجليزي، وتعتبـر روايتـه التي تحمل عنوان: توم جونز Tom Jones، والتي ظهرت عام 1949، من أهم كتاباته.

(36) جين اوسـتن: 1817- 1775(Jane Austen) كاتبة روائية إنجليزية، الفت عددا من الروايات مـن أكثرها شهرة روايات: العقل والإحساس: Sense and Sensibility (ظهرت عام 1811)، الكبرياء والهوى: Pride and Prejudice (ظهرت عام 1813)، وأما: Emma وظهرت عام 1815).

(37) جيمس جويس: 1941- 1882(James Joyce) روائي وكاتب قصة قصيـرة أيرلـندي. مـن أهـم أعماله الـروائية رواية: عـوليس: Ulysses التي نـشـرت لأول مـرة فـي باريس عـام 1922، ورواية: فينيجانزويك: Finnegans Wake، التي نشرت بكاملها عام 1939- وقد كان لهاتين الروايتين عظيم الأثر في التمرد على الرواية من حيث الشكل والبناء، وذلك فيما يتعلق بتطوير أسلوب تيار الوعي: The Stream of <Consciousness Technique. وفي رواية فينيجانزويك، على نحو خاص، مطت اللغة حتى بلغت أقصى ما تستطيع من قدرة على الإبلاغ كوسيلة اتصال.

(38) Mack Sennet

(39) 1905(Jokes and their Relation to the Unconscious).

(40) أيريك بنتلي Eric Bentley في دراسته النقدية حياة الدراما:

The Life of the Drama

(41) «التطهير» ترجمة للكلمة الإغـريقيـة Catharsis وتعني عند أر سطو تطهير العواطف بـالـفن وكان أر سطو يرى ان التراجيديا التي تؤلف وفقا للمواصفات التي حددها في كتابه «فن الشعر» تثير في المشاهد (أو القارئ) الشعور بالخوف والشفقة تجاه البطل التراجيدي، فتساعد المشاهد على التخلص من العواطف المريضة المكبوتة فيه «فيتطهر» منها وفي علم النفس تعني هذه الكلمة التنفيس: أي التخلص من عقدة نفسية بإفساح المجال أمامها للتعبير من نفسها تعبيرا كاملا.

(42) الهدم و التعريض: To destroy and to expose

التهشيم والتعرية: To smash and to strip

(43) نشر الفضيحة: Scandal، الهجاء الساخر: Satire

(44) الفحش، الفجور، والقول البذيء: Obscenity, bawdry, ribaldry

(45) مالغوليو: Malvolio إحدى الشخصيات في مسرحية شكسبير: الليلة الثانية عشرة: Twelfth Night (حول 1600).

(46) شيلوك: Shylock هو اليهودي المشهور في مسرحية تاجر البندقية لشكسبير.

(47) الهزل: The Jocular

(48) المفارقة: Incongruity والمعنى الحرفي للكلمة الإنجليزية هو تنافر أو تناقض أو عدم توافق ولكن المعنى تطلب الكلمة العربية (مفارقة) وهي التي تعني أساسا: Irony.

(49) The antics of a clown: أفعال المهرج المتسممة بالغرابة

والتهريج: مثل هذه الأفعال ما نراه من شخصية لونسلوت جوبو:

في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية» حيث يقوم لونسلوت بدور «شيطان مرح» Launcelot Gobbo في بيت المرابي شيلوك، وربما تبدو حيله المرحة الهازنة التي يلعبها على أبيه العجوز قاسية إلى حد ما بالنسبة للمشاهد الحديث، ولكنها كانت مقبولة ومستحبة في ذلك الوقت. ولعل أفضل ما يقدمه هذا المهرج في المسرحية من فكاهة ومرح هو ما نجده في المشهد الذي يتحدث فيه هو

وأبوه العجوز إلى باسانيو من أجل استخدام هذا الأخير للونسلوت فيقاطع كل منهما الآخر طول الوقت ويسيئان استخدام الألفاظ والكلمات فلا يفهم السيد باسانيو من حديثهما شيئا إلا بعد جهد جهيد. ويمكن اعتبار مثل هذه المشاهد الهزلية في المسرحية نوعا من «الترويح الكوميدي» (Comic Relief) الذي يقدم قبيل أو عقب المشاهد التراجيدية شديدة التوتر.

(50) Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic

(51) الفارس Farce مسرحية أو مشاهد تمثيلية، تعمد أساسا إلى إثارة الضحك والترفيه معتمدة في ذلك عادة على التناقضات والحركات البدنية الهازلة. ولعل من أوضح الأمثلة على الفارس هو ما نراه يحدث لشخصية بوتوم في مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف لشكسبير، عندما يكسب رأس حمار وتقع به حبه تيتانيا ملكة الجان، بفعل السحر. ولا يمنع هذا ان يتضمن عنصر الفارس في بعض الأحيان معنى عميقا.

(52) التعاكس في الأدوار: Reversal of roles

(53) التحول المفاجئ في الأقدار: Peripeteia

(54) قصة أوديب عالجها سوفوكليز (496- 406 ق.م.)،

في مسرحياته التراجيدية ومنها: أوديب ملكا: Oedypus the King

(420 ق.م.) وأوديب في كولون Oediupus at Colonus

(401 ق.م.).

(55) Martin Grotjahn: في كتابه: ما وراء الضحك Beyond Laughter

(56) George Wilson Knight-)1897) في كتابه: (The Wheel of Fire)1930

(57) The Comedy of the Grotesque يمكن ترجمتها إلى الكوميديا «الجروتسكية» وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (دارالشعب - القاهرة) بترجمة كلمة Grotesque إلى جرتسية ولكن مترجم ومراجع هذه الدراسة رأيا ان تترجم إلى «جروتسكية» إي كما تنطق في الإنجليزية، وعلى كل فالمصطلح المذكور يطلق على القطعة اللاواقعية الفريسة في تركيبها الخيالي المشتط، وربما علي مشاهد «مضحكة مبكية».

(58) في مسرحية شكسبير: الملك لير.

(59) جون وبستر: John Webster)1580؟ 1625؟): كاتب مسرحي اشترك مع ديكر Dekker وآخرين من كتاب المسرح في تأليف عدة مسرحيات كوميدية، منها مسرحيتا: اتجه نحو الغرب: Westward Hoe واتجه نحو الشمال: Northward Hoe (16 ,3 - 4، طبعا عام 16 ,7). وتدل مسرحياته التراجيدية على أنه بلغ في اقترابه من قوة شكسبير التراجيدية حدا لم يدانه فيه أحد من معاصريه من كتاب التراجيديا. هذه التراجيديات هي الشيطان الأبيض: The White Devil (مثلت 1608)، آبيوس وفيرجينيا: Appius and Virginia)1609)، ودوقة مالغي: The Duchess of Malfi)1614).

هوامش الفصل الثالث

(60) Christopher Fry-)1907) كاتب مسرحي، ويرجع الفضل في نجاح مسرحياته الشعرية إلى براعته كشاعر والى خبرته كممثل ومنتج. ولعل مسرحيته: عنقاء ليست بنادرة: A Phoenix too Frequent (1646) ان تكون أهم هذه المسرحيات.

(61) سفر أيوب هو جزء من التوراة.
(62) يوربيدس 406- 480(Euripides ق. م.) أحد ثلاثة هم أشهر كتاب التراجيديا الإغريق. والاثنان الآخران هما اسخيلوس وسوفوكليز.
(63) السستيس: 438(Alcestis ق.م.) مسرحية تراجيكوميدية قدمها يوربيدس باعتبارها المسرحية الساتيرية ضمن رباعية المسرحيات التي كانت مألوفة آنئذ.
(64) اسخيلوس 456 - 525(Aeschylus ق.م.) هو شاعر التراجيديا الإغريقي الكبير. لم يبق لنا من أعماله التراجيدية سوى سبعة مسرحيات، منها أبناء فارس: The Persians (وهي عن انتصار اليونان على الفرس الغزاة). وقد يمكن اعتبار اسخيلوس مؤسس التراجيديا اليونانية، فاليه يرجع الفضل في زيادة عدد الممثلين إلى اثنين بعد أن كان التمثيل يعتمد على ممثل واحد فقط، وأصبح دور الكورس يأتي بعد دور الحوار في الأهمية.
(65) سوفوكليز: 406- 496(Sophocles ق. م.) هو أحد ثلاثة هم كبار كتاب التراجيديا اليونان. وقد أحرز أول انتصاراته كشاعر تراجيدي عام 468 ق.م.، عندما فاز على اسخيلوس، فأصبح بذلك شاعر أثينا المفضل. وتعتبر تراجيدياته أكثر إنسانية، ولكن أقل بطولية، من تراجيديات اسخيلوس، غير أنه اختلف عن يوربيدس في كونه، كما قال هو نفسه، صور الناس كما يجب أن يكونوا، بينما صورهم يوربيدس على ما هم عليه. ومن أهم ما تركه لنا من أعمال مسرحيات أوديب ملكا: Oedipus The King أوديب في كولونون: Oedipus at Colonus، انتيجوني: Antigone والكترا: Electra
(66) Humour
(67) Cyclops تعتبر هذه المسرحية الأنموذج الوحيد الباقي الكامل لهذا النوع من الدراما والذي عرف في القرنين السادس والسابع عشر باسم المسرحية الساتيرية: Satiric Drama.
(68) كريستوفر مارلو: 93- 1564(Christopher Marlowe)، هو أحد كتاب المسرح في عصر النهضة بإنجلترا، ومن أهم كتاباته مسرحيات تمبرلين Tamburlaine (حول 1587)، مأساة دكتور فوستوس: The Tragedy of Dr. Faustus (حول 1601)، يهودي مالطة: The Jew of Malta (حول 1592)، ولعل مسرحيته إدوارد الثاني: Edward II (حول 1593) أن تكون افضل ما كتب للمسرح.
(69) هيلينا: 412(Helen ق. م.).
(70) الباروديا: Parody هي المحاكاة الهزلية لعمل آخر جاد، بقصد التهكم، والسخرية من هذا العمل الذي ينطوي على ضخامة كاذبة أو سمو زائف، ومحور الباروديا هنا هو «فش الانتفاخ».
(71) Thermophoriazusae
(72) كوميديا الموقف: Comedy of Situation
(73) كوميديا اللفظ البراق: Comedy of Verbal brilliance
(74) كوميديا الظرف الذكي (أو كوميديا الظرف) Comedy of wit
(75) كيوبيد Cupid اله الحب عند الرومان.
(76) يتضح من المسرحية ان مينيلوس كان في طريق عودته إلى وطنه من طرواده، عندما علم من حمالة في قصر ملك مصر بنبأ وجود امرأة تعيش في القصر اسمها هيلين.
(77) انتيجوني Antigone (حول 440 ق. م.).
(78) مسرحية: تابعات باخوس: Bacchus، نسبة إلى باخوس Bacchae اله النبيذ عند الرومان.
(79) المفارقة الخالصة: Pure irony
(80) المفارقة هنا تكمن في حقيقة ان بنثيوس الذي يفاخر برجولته، سيقع فريسة سهلة في يد

حفنة من النساء السكارى، ولا يلبث أن يقتل.

(81) مسرحية اجاممنون: Dramatic irony

(82) incidental irony

(83) المفارقة الدرامية: 458(Agamemnon ق.م.) لاسخيلوس.

(84) كلبة الشوارع لا تتصف بالعفة، ومن هنا تطلق الكلمة في الإنجليزية على العاهرة.

(85) أوديب ملكا 430(Oedipus Tyrannus ق.م.).

(86) الكوميديا الشاذة Comedy of a bizarre kind

(87) مسرحية ريتشارد الثالث: 93- 1591(Richard III)، واحدة من مسرحيات شكسبير التاريخية.

هوامش الفصل الرابع

(88) الكلمة الإنجليزية هي Romance وتعني أساسا قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى قوامها الأسطورة أو الحب الشريف أو المغامرة الفروسية. وقد استمد الرومانسيون موضوعاتهم من غير المصادر التقليدية (الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة)-كما حطموا كل القواعد الكلاسيكية الجديدة مثل الوحدات الثلاث: وحدة الحدث، وحدة المكان، ووحدة الزمان.

(89) Romantic comedy

(90) أنطونيو وكليوباتره: 1606(Antony and Cleopatra) لوليم شكسبير.

(91) تعبير مسيحي.

(92) كان «ترويلوس» أحد أبناء «بريام» ملك طرواده، وتحكي القصة أنه عندما كان الإغريق يحاصرون طروادة، كان ترويلوس يحب فتاة غادرة تدعى كريسيدا فرت هاربة إلى المعسكر الإغريقي. وكتب شكسبير مسرحيته ترويلوس وكريسيدا حول هذا الموضوع.

أما «ثيسبي»، فكانت فتاة من بابل وقعت في حب ابن الجيران، الشاب «بيراموس» واتفقا على ان يتقابلا في مكان ما. ولكن قبل أن يصل بيراموس، كانت ثيسبي قد وصلت وأفزعها رؤية أسد كان قد افترس ثورا فتلطخ بدمائه، وبينما كانت تجري هاربة من الأسد المفزع، وقع منها بعض ثيابها فتلقفه الأسد ولطخه بالدماء. وعندما وصل بيراموس ورأى الثياب الملطخة بالدماء ظن أن حبيبته قد أكلها الأسد، فقتل نفسه. وعندما جاءت ثيسبي ورأت حبيبها مقتولا، قتلت نفسها على الفور حزنا عليه.

وأما «ديدو» فكانت ملكة مدينة قرطاجنة في شمال أفريقيا. ويحكي فيرجيل قصة حبها للنبيل الروماني إيناس الذي هجرها من أجل وطن جديد وعده به الآلهة كما جاء في الأسطورة. وكانت «ميديا» ابنة لملك القوقاز وهي التي ساعدت «جاسون» على نيل «الفراء الذهبي» (رمز الشجاعة والأقدام)، وكانت قد فرت مع حبيبها إلى الإغريق بعد أن سرقت كنز أبيها كما فعلت جيسيكا من أجل لورنزو في مسرحية: تاجر البندقية.

(93) سلسلة مسرحيات تاونلي «Towneley Cycye> سميت كذلك نسبة إلى «جون تاونلي» (1731-1813) صاحب المكتبة التي كانت تحتفظ بأصول هذه المسرحيات في قاعة تاولني بلانكشير. ويضم هذه المسرحيات-وعددها 32 مسرحية-سجل يعود تاريخه إلى عام 1485، وكلها لكاتب واحد عرف باسم ويكفيلد ماستر Wakefield Master.

(94) Prima Pastorum.

(95) هذه الإشارة إلى «الإله الوليد»-شأنها شأن غيرها من إشارات مماثلة، وتقع في حكمها، في هذا الكتاب، هي من المعتقدات الخاصة بالديانة المسيحية.

(96) Secunda Pastorum

(97) الإشارة هنا إلى نزول آدم من السماء إلى الأرض بعد أن عصى ربه.

(98) الحلزون The Spire (لندن، 1964)، رواية William Holding

(99) الكراغل Gargyles نوع من التماثيل ناتئة من جوانب الأسقف على صورة إنسان أو حيوان، تتسم بالبشاعة.

(100) Hieronymus Bosch

(101) Breughel, Adoration of the Magi

(102) الاردناليا الكورنوالية: Cornish Ordinalia مجموعة من مسرحيات المعجزات الطقسية، هي ضمن ما تبقى من الأدب الكورنوالي في العصور الوسطى، نسبة إلى كورنوول.

(103) بيلزبوب Beelzebub هو كبير الشياطين في الأساطير.

(104) «فاوستي» نسبة إلى فاوست Faust المشعوذ الذي عاش في ألمانيا ما بين عامي 1488 , 1541، وهو موضوع مسرحية الكاتب الألماني جيته Goethe وأيضا الكاتب الإنجليزي مارلو Cristopher Marlowe (1564- 1593) في مسرحيته دكتور فوستوس: Doctor Faustus

(105) واجنر تابع لفاوست في مسرحيتي «جيته» «ومارلو» والمهرج شخصية أخرى.

106- <Fair is foul, and foul is fair>

- 107 عندما يستمع ما كبث من الساحرات آلي انه لن ينهزم إلا بيد شخص لم تلده أمه ينخدع بهذا اللعب بالألفاظ، فيوقن بأن هذا الشخص لن يكون أبدا. بينما تتجلي الحقيقة في نهاية المسرحية عندما يتضح أن قاتل ماكبث لم يولد ولادة طبيعية، بل بطريق الجراحة!

108- البهلول ترجمة Fool وهو يتصف بالبلاهة والحمق، ولكن قد يصدر عنه من للملك أو للنبلاء وقد يسمو دوره في المسرحية فيقوم بدور المعلق المتهكم على الأحداث والشخصيات، أو بدور العقل والحكمة التي قد تأتي من أفواه المجانين، كما يحدث في مسرحية: الملك لير.

109- فيست Feste هو بهلول مسرحية شكسبير: الليلة الثانية عشرة 1600(Twelfth Night)، وتتشستون Touchstone بهلول مسرحية: كما تحبون As you like it حول (1599) للمؤلف نفسه.

110- تيرستيز Thersites بهلول مسرحية شكسبير: ترويلوس وكريسيدا: Troilus and Cressida.

108- البهلول ترجمة Fool وهو يتصف بالبلاهة والحمق، ولكن قد يصدر عنه من للملك أو للنبلاء وقد يسمو دوره في المسرحية فيقوم بدور المعلق المتهكم على الأحداث والشخصيات، أو بدور العقل والحكمة التي قد تأتي من أفواه المجانين، كما يحدث في مسرحية: الملك لير.

109- فيست Feste هو بهلول مسرحية شكسبير: الليلة الثانية عشرة 1600(Twelfth Night)، وتتشستون Touchstone بهلول مسرحية: كما تحبون As you like it حول (1599) للمؤلف نفسه.

110- تيرستيز Thersites بهلول مسرحية شكسبير: ترويلوس وكريسيدا: Troilus and Cressida.

111- 1593(Venus and Adonis) قصيدة لشكسبير.

112- Una Ellis-Fermer لها مؤلفات في النقد المسرحي منها: حدود الدراما: Frontiers of Drama

113- إشارة إلى الفكرة الصوفية في الديانة المسيحية التي تقول بأنه من خلال العذاب الروحي الشديد ينبثق الفرج وتستنير جوانب الظلمة.

114- الشاعر جون ميلتون 1674- 1608(John Milton) في مسرحيته التراجيدية: سامسون أجونستيس

(Samson Ajonistes)1671.

115- ت. س. اليوت 1965- 1888(S.T . Eliot) الناقد والمؤلف الإنجليزي كتب جريمة قتل في الكاتيدرائية: Murder in the Cathedral«وهي إحدى مسرحياته الشعرية، عام 1935.

116- توماس بيكيت Thomas Becket هو رئيس الأساقفة الذي استشهد اثر نزاع مرير شب بينه وبين الملك هنري الثاني ملك إنجلترا (1154- 1189) انتهى بإعدام بيكيت، عام 1170.

117- Enoch Powell سياسي إنجليزي معاصر، من غلاة الداعين إلى التفرقة العنصرية في بريطانيا.

118- هوتسبير: Hotspur إحدى شخصيات مسرحية: هنري الرابع، الجزء الأول، Henry IV I (مثلت حول 1592) لشكسبير.

هوامش الفصل الخامس

119- المسرحية الرعوية Pastoral drama نوع من المسرحيات التي يغلب عليها الطابع الرومانسي، وتدور أحداثها في الريف والمراعي في كثير من مشاهدها وهي من أصل إغريقي، ولكنها ظهرت في إنجلترا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر عن أعمال إيطالية وأسبانية، ولعل من أوضح الأمثلة على هذا النوع مسرحية كما تحبون (1598- 1600) لشكسبير، ورومانسية سير فيليب سيدني المكتوبة نثرا: أر كيديا 1590(Arcadia).

120- Seneca (120) من الميلاد فيلسوف روماني وكاتب تراجيدي، كان يتعهد نيرون65توفي في عام وهو بعد شاب، وعندما أصبح هذا الأخير إمبراطور على روما وأصبح سينيكا واحدا من أكبر مستشاريه عمد إلى كبح جماح مفاسده. وقد حكم على سينيكا بأن يضع حدا لحياته بيده وذلك اثر اتهامه بالاشتراك في جريمة قتل فنفذ هذا الحكم بشجاعة نادرة.

121- بلوتس Plautus (حول 254- 184 قبل الميلاد) شاعر كوميدي وكاتب مسرحي روماني، لدينا عشرون من كوميدياته بعضها محاكاة لمسرحيات ميناندر Menander، وكان لبعض مسرحيات بلوتس تأثير على موليير، وشكسبير، وبعض كتاب العصر الحديث.

122- المتحدث في هذا الاستشهاد هو بولونيوس Polonius في مسرحية شكسبير الشهيرة هاملت: 1601- 1600(Hamlet).

123- (Entities should not unnecessarily be multiplied)

Entia non sint multiplicanda praeter necessitas

شعار فلسفي نادى به وليم اوكام (Occam (Ockham)(توفي حول 1249)

124- 1553(John Florio-؟1625، من أصل إيطالي، ومن أهم أعماله وضع قاموس إيطالي - إنجليزي) ظهر عام 1598.

125- Samuel Harsnet

126- Amphitrion هو أمير طيبه في أسطورة عولجت في مسرحيات لبلوتس، وموليير، ودربدن، وجيرودو.

127- ادموند بيرك 97- 1729(Edmund Burke)، هو واحد من أكثر الكتاب الإنجليز فصاحة وإقناعا، كما أنه كرس حياته السياسية لخدمة قضايا شريفة وعادلة. من كتاباته دراسة بعنوان: «بحث

فلسفي في السمو والجمال».

Philosophical Inquiry into the Sublime and Beautiful A. »

> 128- توماس بابينجترن ماكولي 59-1800)T.B. Macaulay).

129- مسرحية: عين بعين: Measure for Measure (مثلت حول 1604)، لشكسبير.

130- Dark Comedy

131- Philippe Quinault في مسرحية 1654 La Comedie Sans Comedie

132- مسرحية سيكي: Psyche

133- ريموند لالي Raymond Lully (حول 1235- 1315(.

134- العبر بالخواتيم: All‘s Well that Ends Well مسرحية وليم شكسبير كتبها حول عام 1603.

135- يوليوس قيصر: Julius Caesar (حول 1599) إحدى التراجيديات الرومانية لوليم شكسبير.

136- 1963, Schanzer, Problem Plays of Shakespeare, London -

- 137- العدد الخامس من هذه السلسلة «المصطلح النقدي» B.A. Hinchliffe, The Absurd -

138- كل على غير طبعه: 1599(Everyman out of his Humour) مسرحية بن جونسون Ben Jonson

139- 1600(Cynthia‘s Revels)

140- 1601(The Poetaster)

. 141- The Sacred Wood

142- Selected Essays

143- Tragedy of Blood

144- 70 - 1812(Charles Dickens) الكاتب الروائي الانجليزي. من أهم أعماله الروائية: دافيد كوبرفيلد(David Copperfield :50- 1849)، أوقات عصيبة (Hard Times)1854، وقصة مدينتين (A Tale of Two Cities: 1859)

145- جون دون 1571(John Donne أو 1572 - 1631) أشهر وأهم كتاب الشعر الميتافيزيقي الإنجليز.

146- الخيميائي: 1610(The Alchemist) مسرحية بن جونسون.

147- جوناثان سويفت 1667(Jonathan Swift -1745) شاعر وكاتب هجاء وقسيس. من أشهر كتاباته رحلات جاليفر (1726)

Gulliver‘s Travels

146- الخيميائي: 1610(The Alchemist) مسرحية بن جونسون.

147- جوناثان سويفت 1667(Jonathan Swift -1745) شاعر وكاتب هجاء وقسيس. من أشهر كتاباته رحلات جاليفر (1726)

Gulliver‘s Travels

148- (1968, Dr. Brian Gibbons, Jacobean City Comedy)London

149- A. E. Dyson

150- و.ب. ييتس. 1865(B.W -1939) شاعر وكاتب مسرحي، وناقد ايرلندي.

151- سيريل تورنير Cyril Tourneur (حول 1575- 1626)كاتب مسرحي طبعت مسرحيته: تراجيديا الأخذ بالثأر: Revenger‘s Tragedy عام 1607.

152- , Professor L.J. Ross in the Regents Renaissance Drama series 1966

153- Professor Irving Ribner

154- مأساة الملحد . The Atheist's Tragedy (طبعت عام 1611) مسرحية تورنير:

Tourneur 155- عصر الغوطيين Gothic age الذي متسم بخصائص الطراز الغوطي (في فن العمارة) الذي نشأ في شمالي فرنسا وانتشر في أوروبا الغربية في منتصف القرن الثاني عشر وحتى أوائل القرن السادس عشر للميلاد. ومن أهم السمات المميزة لهذا الطراز العقد الغوطي المستدق الرأس: Gothic arch

156- المسرحية الكوميدية دموع الأرملة: The Widow's Tears (حول 1609) للشاعر والكاتب المسرحي والمترجم جورج تشابمان George Chapman (حول 1560- 1634). من أهم أعماله المسرحية الاخرى: بوسي دامبوا - (1607): Bussy 'D'Ambois، مؤامرة بيرون ونهايته التراجيدية (1608): The Conspiracy and Tragedy of Byron، وثاربوسي دامبوا (1613): The Revenge of Bussy D'Ambois وهي تراجيديات.

The Widow of Ephesus 157

- 158- Gaius Petronius أحد رفاق نيرون، امبراطور روما.

159- Dr. E. M. Smeak

160- Elizabethan Comedy of Manners

161- A Phoenix Too Frequent

- 162- Llyfr Coch Hergest

- 163- دكتور صامويل جونسون 84- 1709، صDr. Samuel Johnson

- شاعر، وواضع قاموس جونسون المعروف، وناقد، انجليزي.

164- Wimsat, W.K., Dr. Johnson on Shakespeare, Penguin. 1969, Shakespeare Library

165- Heminge and Condell

- 166- 99- 1732(Pierre Augustin Beaumarchais): هو مؤلف المسرحيتين المشهورتين: حلاق اشبيلية (1775) Le Barbier de Seville) : وزواج فيجارو1784: (Le Mariage de Tigaro

167- البخيل (1668): L'Avare للكاتب المسرحي الكوميدي Moliere

- 168- Le Grand Mithridate

169- قصة شتاء (حول 1610) The Winter's Tale مسرحية شكسبير.

170- العاصفة (حول 1611): The Tempest آخر مسرحية كتبها شكسبير.

171- سمبيلن (حول 1609): Cymbeline مسرحية شكسبير.

- 172- بيريكليز: (حول 1609): Pericles مسرحية شكسبير.

173- Prospero هو الشخصية الرئيسة في مسرحية العاصفة.

174- Perdita شخصية في مسرحية قصة شتاء. ومعنى اسمها الضائعة.

175- Ophelia ابنة بولونيوس في مسرحيى هاملت.

176- كلمة rue تعني الندم، وتعني أيضا زهور الفيجن. والشاعر يتلاعب عامدا بالمعنيين.

- 177- عطيل: Othello (حول 1604) إحدى التراجيديات الأربع لشكسبير.

هوامش الفصل السادس

178- أيام مقدسة تنذر للصيام والصلاة مثل أيام: الأربعاء والجمعة والسبت التي تلي مباشرة أول يوم أحد في موسم الصوم الكبير عند المسيحيين.

179- هـ. ك. تشيمبرز 1954- 1866(E . K . Chambers) ناقد مسرحي من أعماله النقدية كتاب: مسرح العصور الوسطى: Medieval Stage (1903) الذي يرد ذكره في الفصل الحالي.

180-نورثروب فراي 1912(Northrop Frye-)، ناقد أدبي من كندا.

181- ش.ل.باربر C .L.Barber ناقد معاصر اهتم بالدراما، ومن أعماله النقدية التي يرد ذكرها في هذا الفصل مقالة بعنوان: «<The Saturnalian Pattern in Shakespeare's Comedy> وكتاب: كوميديا شكسبير الاحتفالية Shakespeare's Festive Comedy (1959)

. 182- عوليس: Ulysses إحدى روايات جيمس جويس، صدرت لأول مرة في باريس عام 1922.

183- الأرض الخراب 1922(The Waste Land) هي قصيدة ت.س.اليوت الطويلة التي أغضبت النقاد المحافظين، ولكنها كانت سبب شهرته.

ان 184- الرمزية: Symbolism

185- 'The drama of the 'Green World

186- الانفراج الكوميدي: Comic resolution

187- سيدان من فيرونا The Two Gentlemen of Verona حول 1594 / 5 إحدى كوميديات شكسبير.

188- كما تحبون: As you like it (حول 1600) واحدة أخرى من كوميديات شكسبير.

(189) The Merry Wives of Windsor

190-جهد الحب الضائع Love's Labour's Lost (مثلت حول 1595) كوميديا من أعمال شكسبير الباكرة.

191- المشهد التنكري على المسرح:

<The dramatic form of a>masque

والشخصية التنكرية هيمن The Masque of Hymen هي الشخصية التي تختتم بها مسرحية كما تحبون، باجتماع شمل الأحبة في زيجات سعيدة.

192- Diana and Actaeon عند الإغريق-حياة Artemis-وهي تماثل عند الرومان ارتيميز عاشت ديانا تبتل، وكانت تعتبر آلهة الصيد. وفي أدب ما بعد هومر، كانت تمثل القمر وهكذا يتردد ذكرها في في الأدب الإنجليزي. أما اكتيون فهو صياد مشهور وقع بصره على ارتيميز (ديانا) وهي تغتسل مع رفيقاتها، فتحول إلى أيل والتهمته كلابه.

193- الكوميديا البرجوازية Bourgeois Comedy، يطلق هذا المصطلح بوجه ع أم على المسرحيات التي تتعامل أساسا مع شخصيات مختارة من الطبقة الوسطى ومشاكلها، خاصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في إنجلترا، كنتيجة للظروف الاجتماعية التي أتاحت للبرجوازية أن تطالب برؤية نفسها ممثلة على خشبة المسرح. ولعل من سمات هذا النمط الكوميدي ظاهرة تورط الفضيلة وسيادة العاطفة الشديدة، والنغمة الأخلاقية العالية، ثم الانفراج الكوميدي في النهاية عن نهاية سعيدة، ويمكن أن يطلق على هذا النوع «الكوميديا الدامعة»، أو «الكوميديا

العاطفية».

194- بوتوم Bottom شخصية هامة في مسرحية شكسبير حلم ليلة منتصف الصيف.

195- اغنيات ابوللو Songs of Apollo، أبوللو هو اله الشعر والموسيقى والجمال الرجولي عند الإغريق.

196- جين جينيه: Jean Genet في مسرحية الزنوج 1967(The Blacks).

197- إدوارد البي Edward Albee في مسرحيته: من إذ الذي يخاف فيرجينيا وولف: Who's Afraid? of Virginia Woolf

هوامش الفصل السابع

198- Antony Wood, ms. note in Athenae Oxonienses

199- العبث، المفارقة، والهجاء: The Absurd, Irony, and Satire والإشارة هنا إلى الأعداد الثلاثة من مسلسل المصطلح النقدي: Critical Idiom، والتي تحمل الأرقام 5, 13, 7 على الترتيب.

200-Anti-plays

201- يستخدم يونسكو كلمة دراما بالمعنى الفرنسي، للمصطلح أي: المسرحية ذات الموضوع الجاد الذي يميل إلى التراجيديا.

202- يوجين يونسكو: 1912(Eugene Ionesco-) كاتب مسرحي فرنسي. من أعماله المسرحية: الدرس (1951): le lecon، ضحايا الواجب (1953): Victimes du devoir، ومسرحية الكراسي (1952): Les Chaises، التي يرد ذكرها في هذا السياق.

203- كورد يليا Cordelia هي صغرى بنات الملك لير، في مسرحية الملك لير لشكسبير.

204- مقبرة السيارات: 1962(The Car Cemetery) مسرحية فرناندو ارابال: 1932(Fernando Arrabal-) الروائي والكاتب المسرحي الفرنسي.

205- جورج فيدو 1921- 1862(Georges Feydeau)، كاتب مسرحي فرنسي.

206- شرطة كيستون: Keystone Cops

207- روبرت هيريك 1674- 1591(Robert Herrick)، أحد المعجبين المتحمسين بالكاتب بن جونسون، ويعتبر مؤلفة هيسبريديز: 1648(Hesperides) أهم أعماله، وهو يشتمل على حوالي 1200 قصيدة شعرية.

208- «البقرم Farcing Buckram :< نوع من القماش الغليظ يستخدم في تغليف الكتب.

209- جاك كالوت Jacques Callot في رسومه المعروفة باسم: خفلات سفيسانيا Balli di Sfessania

210- (كوميديا الفن (ديلارتي- Gommedia dell' Arte هي نوع من الدراما المرتجلة Improvised drama، ازدهر في إيطاليا في القرن السادس عشر، ثم انتقل إلى غيرها من البلدان الأوروبية الأخرى، وظل قائما حتى أوائل القرن الثامن عشر. ويرجع أصله إلى الحكايات الشعبية والأساطير الرومانية القديمة.

211- أبرا هام لنكولن: 65- 1809(Abraham Lincoln) رئيس أمريكي (من 1861 - 5) قتل غيلة.

212- التحقيق 1966(The Investigation) مسرحية بيتر فايس: 1916(Peter Weiss-)، وهو روائي وكاتب مسرحي ورسام ومنتج سينمائي، ألماني.

المؤلف في سطور:

الدكتور فؤاد زكريا

* ولد في بور سعيد*ديسمبر 1927.

* تخرج في قسم الفلسفة بكلية الآداب-جامعة القاهرة عام 1949، ونال درجتي الماجستير (1952) والدكتوراه (1956) في الفلسفة من جامعة عين شمس.

* عمل أستاذا ورئيسا لقسم الفلسفة بجامعة عين شمس حتى عام 1974.

* يعمل حاليا أستاذا للفلسفة الحديثة والمعاصرة بجامعة الكويت.

* ترأس تحرير مجلتي الفكر المعاصر وتراث الإنسانية في مصر.

* عمل مستشارا لشئون الثقافة والعلوم الإنسانية في اللجنة الوطنية لليونسكو بالقاهرة، كما شارك في عدة مؤتمرات لمنظمة اليونسكو، وأخيرا انتخب نائبا لرئيس الهيئة الاستشارية لدراسة الثقافة العربية.

* من أعماله المنشورة: أسبينوزا ونظرية المعرفة، الإنسان والحضارة، التعبير الموسيقي، مشكلات الفكر والثقافة، ترجمة ودراسة لجمهورية أفلاطون، وللتساعية الرابعة لأفلوطين.

* ترجم مؤلفات متعددة منها: العقل والثورة (ماركيوز) والفن والمجتمع عبر التاريخ (في مجلدين-هاوزر).

* له عديد من المقالات والدراسات المنشورة في صحف ومجلات سياسية وأكاديمية.



الولايات المتحدة
والمشرق العربي

تأليف:

الدكتور أحمد عبد الرحيم مصطفى